

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Tereza Nováková

**Promyšlená stopa expresivního gesticismu.
Vlivy západní Evropy na tvorbu Jana Kotíka**
bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne

Tereza Nováková

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Marie Rakušanové, Ph.D. za cenné rady,
připomínky a metodické vedení práce.

ANNOTATION

Premeditated note of expressive gesticism. Influences Western Europe on work of Jan Kotík

The aim of the thesis is treatise on life and works of Jan Kotík especially with regard to his abstract expressionistic activity. I see the major influence on Kotík's work in a Ceramic Symposium in Italy. I attempt compare creation Kotík's works and the other works in our country and Western Europe and America. I would like to appraise this abstract expressionistic literature.

Key words:

Painting, 50s and 60s, czech art, Jan Kotík, abstract expressionism

OBSAH

| | | |
|---------|--|----|
| I | Úvod..... | 4 |
| II | Zhodnocení literatury a stavu bádání..... | 5 |
| II.1 | Ohlédnutí za literaturou hodnotící abstraktní expresionismus v USA | 5 |
| II.2 | České abstraktní umění kolem poloviny 20. století a jeho evropský kontext v literatuře | 9 |
| III | Jan Kotík..... | 14 |
| III.1 | Život Jana Kotíka..... | 14 |
| III.2 | Vývoj Kotíkovy tvorby..... | 19 |
| III.2.1 | Mládí..... | 19 |
| III.2.2 | Skupina 42..... | 20 |
| III.2.3 | Užité umění a design..... | 21 |
| III.2.4 | Světová výstava Expo v Bruselu..... | 23 |
| III.2.5 | Lettristické a kaligrafické tendence: písmo, rýhy | 24 |
| III.2.6 | Pole, řádkování, kameny, shluk gestických jader, chuchvalce | 26 |
| III.2.7 | Černé a bílé kompozice | 27 |
| III.3 | Abstraktně expresionistické pojetí tvorby | 28 |
| IV | Skupina CoBrA | 30 |
| IV.1 | Umělecká východiska..... | 30 |
| IV.2 | Hnutí a umělecká skupina CoBrA | 31 |
| IV.2.1 | Hnutí za imaginistický Bauhaus | 33 |
| IV.2.2 | Situacionalistická internacionála..... | 33 |
| IV.3 | Činnost Cobry na kongresu a keramickém sympoziu v italské Albisole | 34 |
| IV.4 | Agreer Jorn..... | 37 |
| V | Abstraktní expresionismus | 41 |
| V.1 | Jackson Pollock..... | 43 |
| V.2 | Abstraktní expresionismus v Kotíkově tvorbě, vliv amerických umělců..... | 45 |
| VI | Tašismus, art brut a informel..... | 47 |
| VI.1 | Situace v západní Evropě | 47 |
| VI.2 | Situace u nás..... | 49 |
| VII | Závěr | 53 |
| VIII | Résumé | 55 |
| IX | Seznam vyobrazení | 56 |
| X | Seznam literatury | 59 |
| XI | Obrazová příloha..... | 65 |

I Úvod

Úkolem mé práce je zařazení části tvorby Jana Kotíka do evropského a světového kontextu. Součástí mé práce bude i vytvoření krátkého kritického nebo jen popisného přehledu o odborné literatuře týkající se fenoménu abstraktního expresionismu a informelu a zhodnocení světové i naší tehdejší české umělecké scény.

Ve své práci jsem se soustředila na období od druhé poloviny 40.let až do počátku 60. let 20.století ve světovém uměleckém dění, které je v literatuře označováno jako tvorba abstraktně expresionistická, tašistická, lyricky abstraktní, lettristická, gesticky abstraktní, materiálově abstraktní a informelní. Jedná se mnohdy o označení pro podobné jevy, které ovšem mají jiné významy a vznikaly z jiných pohnutek a za jiných podmínek. Časově nejsou totožné, ale v době svého působení se prolínaly.

Budu zkoumat různé aspekty mající vliv na Kotíkovu tvorbu považovanou za abstraktně expresionistickou¹ nebo častěji za abstraktně expresionistickou verzi informelu.² Jeho práce z druhé poloviny 50. let a začátku 60. let se vymykají tehdejšímu informelním projevům u nás.

Pokusím se poukázat na umělcovy nové přístupy k tvorbě, protože jeho dílo nezapadalo do tehdejšího vyjačování. Souvisí to s umělcovou povahou neustále něco nového objevovat, nebo spíše předem již lehce naznačenou uměleckou cestu přesněji vytyčit, aby jí v zápětí mohl zase opustit.

Poukážu na vlivy jeho studií a vyřistání v umělecké rodině, působení ve Skupině 42, kde se již projevovaly náznaky jeho pozdějšího směřování a konečně i to, co bylo zásadní pro jeho tvorbu: setkávání s mezinárodní uměleckou scénou a jeho přínos mladší generaci, kdy ovlivnil umělecké dění a smýšlení u nás. To vidím v Kotíkově setkání s Asgerem Jornem a nizozemskou skupinou CoBrA. Podobně pohlížel na problém i Tomáš Pospiszyl ve svojí Srovnávací studii, která mi bude vodítkem. Lehce se dotknu i jeho pozdějšího obratu v jeho tvorbě směrem ke změně formátu obrazu a směřování ke konceptuálnímu umění. Uvedu některé shody a rozdíly, které se objevují v tvorbě západoevropských a českých umělců. Pokusím se rozvěž o interpretaci a vystopování inspiračních vlivů na jednotlivá Kotíkova díla vzniklá na přelomu 50. a 60. let, vymezím prvky v konkrétních Kotíkových dílech a provedu komparaci s ostatní soudobou tvorbou.

¹ SRP 1995, 294.

² MACHALICKÝ/VALOCH 1996, 12.

II Zhodnocení literatury a stavu bádání

Cílem této práce není prozkoumat všechnu literaturu, zabývající se americkým abstraktním expresionismem, ale pokusit se o vybrání vhodné literatury o tomto tématu mající vztah k Západní Evropě. A dále práce evropské vztahující se k českému prostředí a literaturu postihující různé odnože informelu u nás. Pro nepřehledné množství článků, studií, souborů, monografií a jiných prací, týkajících se tohoto fenoménu, je velice těžké neodbíhat od mého cíle, kterým má být zaměření na osobnost Jana Kotíka a jeho pojetí malby.

Chtěla bych však přesto vyzdvihnout několik teoretických prací, které hodnotily umělecké dění, nebo ho podnítily. Pro přehlednější orientaci v literatuře udělám alespoň základní teritoriální rozdělení teoretických prací.

II.1 Ohlédnutí za literaturou hodnotící abstraktní expresionismus v USA

Vzestupu tohoto směru pomohl vlivný kritik umění Clement Greenberg a záhy byl abstraktní expresionismus považován za umění amerického kontinentu a byl používán jako kulturní zbraň proti sovětskému komunismu.³ Vyznačoval se radikálním politickým nábojem, v době, kdy byl svět sužován nacisty, a španělská občanská válka byla silným zážitkem, svět tak ztratil iluze. Navíc Amerika se snažila vyrovnat Evropě a právě její poválečné oslabení dovolilo nastoupit novému svěžímu umění z Ameriky.⁴ Zpočátku byl New York zasažen obdivem k evropským zakladatelům moderního umění a byl o nich dost poučen. Pak ale příchod mnoha exulantů na začátku druhé světové války způsobil, že evropští umělci začali být vnímáni jako lidé a ne jako dokonalí mišči, což podpořilo americkou národní hrdost. Clement Greenberg podporoval Pollockovo umění ze začátku 40. let, protože plně odpovídal jeho obrazu vývoje umění postavené na plošnosti obrazu. Jeho esej *Modernistická malba* shrnuje Greenbergův pohled na moderní umění a jeho vývoj. Poprvé kritizuje prostředky výtvarné kritiky a veřejně napadá svého soka Harolda Rosenberga.⁵ Píše zde také o plošnosti modernismu jako o nejcharakterističtějším znaku a tím, co činí modernismus jedinečným.⁶ Až článkem v časopisu *Time* v roce 1950 začal být Jackson Pollock plně přijímán.⁷ Clement Greenberg napsal již v roce 1939 první recenzi *Avangarda a kýč* do časopisu *Partisan Review*, ve které tvrdí, že naše civilizace

³ HAL/KRAUSOVÁ/IVE-ALAIN/BUCHLOH 2007, 438

⁴ HAL/KRAUSOVÁ/IVE-ALAIN/BUCHLOH 2007, 439.

⁵ POSPISZYL 1998, 35.

⁶ POSPISZYL 1998, 36.

⁷ POSPISZYL 1998, 19.

poprvé v dějinách lidstva dokázala zplodit dvě zcela rozdílné kultury, jednu lidovou a nízkou a druhou elitářskou.⁸ Podle něj hrozí, že kýč pohltní avantgardu.⁹ Tento článek vyvolal velkou bouři ohlasů a odvolávají se na něj či hodnotí jeho pohled historikové umění dodnes. Greenberg byl formalista, referoval a vyzdvihoval představitele abstraktního expresionismu a ovlivnil svou precizností i uměleckou kritiku a metodologii moderního umění. Podle Harolda Rosenberga se umění stalo východiskem pro soukromou revoltu proti materialistické tradici, která je obklopuje, Mayer Sharpio jeho myšlenku rozvíjí.¹⁰

Termín abstraktní expresionismus byl poprvé použit při popisu Kandinského malby z roku 1919, později to opakuje Alfred Baar u Kandinského v roce 1929. Termín jako takový pak jako první aplikoval na americké umění v roce 1946 kritik Robert Coates na mladé malbě de Kooninga a Pollocka. Druhou významnou postavou, bez níž by vznik a vývoj amerického malřství nebyl možný, byl kritik Harold Rosenberg. Jeho stať *American action painters* byla publikovaná v roce 1952 v časopise *Art News* a roku 1959 otištěná v knize *The Tradition of the New*, zahrnuje studie o několika amerických umělcích, stanovuje zde termín „Action painting“ a konstatuje přenesení uměleckého centra umění z Paříže do New Yorku.¹¹

Pro evropskou situaci je asi nejvýznamnější kniha Joan M. Marter *Abstract expressionism: The international Context*,¹² postihující vzájemný vliv obou kontinentů na umění od 40. let dvacátého století. Marter věnuje větší pozornost vzájemnému ovlivňování umělců na mezinárodní scéně, vysvětluje globálně toto umělecké hnutí. Kniha se zabývá nejen ikonickými umělci, ale vysvětluje přispění umělců tvořících mimo New York. Jsou zde zmíněni mexičtí muralisté a levicově orientovaní umělci v latinské Americe, poohlíží se na závažnost filozofických myšlenek v textech Jeana-Paula Sartra a Beckettových dramatech. To vše se stalo důležitým východiskem pro tvorbu evropských umělců revolucionářů z Itálie, Belgie a Francie, umělecké skupiny CoBrA a v polovině 50. let i pro japonské abstraktní sdružení Gutai (Konkrétní umělecká asociace), které vycházelo z experimentu a performací.¹³

⁸ GREENBERG 2000, 69–74.

⁹ POSPISZYL 1998, 19.

¹⁰ HAL/KRAUSSOVÁ/IVE-ALAIN/BUCHLOH 2007, 449.

¹¹ ROSENBERG 1952, 22.

¹² MARTER 2007, 35sq.

¹³ YOSHIHARA 1956.

V devadesátých letech 20. století došlo ke znovuzhodnocení dřívějších prací, na tvorbu i historické skutečnosti se začalo pohlížet jinak, přibylo nových názorů a pohledů na fenomén newyorské školy a abstraktního expresionismu.

Zde můžeme zmínit knihu Clifforda Rosse: *Abstract expresionism: Creators a Critics: An Anthology*.¹⁴ Jedná se především o výroky a pojednání z pera samotných malířů a sochařů a rozhovory s nimi. Z jedné třetiny jde pak o recenze kritiků psané od 40. let do raných let sedmdesátých. Objevuje se zdečlánek od Clementa Greenberga i revize úspěšné výstavy "The New American Painting" v Manhattan Museum of Modern Art, která se objevila i posléze v Evropě mezi lety 1958-1959 a ukazovala díla sedmnácti vybraných amerických autorů.¹⁵

Maurice Tuchman se zabývá ve své knize *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*¹⁶ vlivem mystiky a okultismu na umění 20. století. Hledá předpoklady abstraktního umění v symbolismu. Odhaluje omyl, že modernismus se týká pouze samotné linie, formy a barvy. Ukazuje, že abstraktní umění také vyrůstá z filozofických tezí, a bez nich by nikdy nevzniklo v takové podobě, v jaké je známe. Zabývá se psychickým aspektem v člověku a ohlíží se i na jeho vztah k náboženství a spiritualitě.

Knih Michaela Leji: *Abstract expresionism: Sources and Surveys*¹⁷ je originální a provokativní teoretickou studií, kritickým přístupem ohlašujícím odkrytí a tímto i zpochybnění ideologie abstraktního expresionismu. Autor neoponuje vše, o kterou se opírala politická moc, protože vyrostl v konzervativním kulturním prostředí, vykládá však abstraktní expresionismus jako výraz krize moderního člověka, krize představ o člověku a zpochybňuje i rozum vědy. Zabývá se také mýty, primitivismem a nečdomými komponenty, které podporoval Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Willem de Kooning a další umělci tvořící newyorskou školu. Připodobňuje jejich práci tvorbě tehdejších Hollywoodských filmů, novinářů a populárních filozofů. Tato práce je i přes svůj vzhled do mimoevropských kultur a různých jiných zdrojů umění zaměřená jen na americkou tvorbu. Popisuje vývoj akčního umění, vyzdvihuje náležitě osobu zakládajícího člena abstraktního expresionismu Jacksona Pollocka a hodnotí přínos tzv. color field painting. Snaží se také, pomocí barevné škály děl, definovat rozdíl mezi avantgardním uměním a akademickým malářstvím.

¹⁴ ROSS 1990, .

¹⁵ LEJA 1997, nepag.

¹⁶ TUCHMAN 1986.,

¹⁷ LEJA 1997, nepag.

Soubornou sbírkou příspěvků mnoha teoretiků a historiků umění je kritická práce anglického profesora na Keele University Francise Frascina *Pollock and After, The Critical Debate*.¹⁸ Publikuje zde kromě těch nejznámějších a už řečených (Greenberg a Rosenberg) i statě dalších významných historiků umění jako je Max Kozloff (*American Painting During the Cold War*), T. J. Clark (*Clement Greenberg's Theory of Art*), David a Cecile Shapiro (*Abstract expressionism: The politics of apolitical painting*) a Eva Cockcroft (*Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*).

Provokativní článek Sergeho Guilbauta *How New York Stole The Idea Of Modern Art*,¹⁹ je zaměřený na kritiku amerického života. Jak už název článku napovídá, jde o kritický pohled na přední americké kritiky Clementa Greenberga a Harolda Rosenberga, vysvětluje jejich pohled na americké malířství, nastiňuje politickou situaci v Americe i v Evropě, pohlíží na vztah ideologie, politiky a umění a odhaluje program evropské obnovy spolu s levicově orientovanými politicky angažovanými umělci a spisovateli. Nejprve zaměřuje svůj kritický pohled na časopis *Parisian Review*, a ustanovení nového uměleckého směru, posléze cituje nejen oba kritiky, ale i Marshalla a zaměřuje se kriticky na názor Greenberga o Jacksonovi Pollockovi jako symbolu generace, víru v neustálý pokrok Ameriky s novými standartami kvality a americké svobody a naopak jeho haňní Arshila Gorkeho pro přílišné přimknutí k pařížské škole, jako starému a netvůrčímu, srovnává tak obě školy, newyorskou i pařížskou, přičemž vyzdvihuje snahu vyrovnat se Paříži a proto její bagatelizování New Yorkem. Guilbaut zcela odkrytě zdůrazňuje Greenbergovo posluhování Pollockovi.

T.J. Clark řešil vztah k ideologii a umělecké produkce a začlenění ideologií do sociálních dějin umění. Sociální historici umění 70. let se neřešili složité mechanismy individuální duše (člověk v surrealismu, abstraktní expresionismus, informální umělci nebo skupina Cobra- i když Clark figuroval také v Situacionalistické internacionále), ale archetypy kolektivního nevědomí.²⁰ Abstraktní expresionismus je podle nich závislý na třídní ideologii a proto v šedesátých letech byly reakcí na něj antipsychologické metody (pop art, geometrismus, minimalismus, performance a feminismus).

Clarkova kniha *Farewell to an idea: Episodes from a history of modernism*²¹ je o vztahu moderního umění a socialistické politiky. V této kontroverzní knize autor zhodnotil celou historii moderního umění. Porovnává socialismus s moderním uměním

¹⁸ FRASCINA 1985.

¹⁹ GUILBAUT 1996, 17–19.

²⁰ <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/forms.html>, vyhledáno 6. 7. 2009

²¹ CLARK 1999.

a vidí je jako založené na stejných základech. Podle něj závisí oba tyto systémy na stejném smyslu budoucnosti a jejich přáním je žít v materiálním světě. Socialismus si je vědom slabostí a slepých míst modernismu, ale je oddaný hnutí. Clark tvrdí, že modernismus byl extrémní odpovědí na extrémní podmínky, které Max Weber shrnul pod pojmem „deziluze světa“. Clark se zaměřuje na konkrétní nejdůležitější momenty, kdy byl modernismus opravdu přínosným. Kniha vyzdvihuje politický náboj v konkrétních dílech nejznámějších umělců. Ostře analyzuje specifická díla J.-L. Davida, pokračuje přes Pissarovi, Cézannovi a Picassovi díla až se dostává k avantgardě a k americkému umění po roce 1945. Pohybuje se mezi zřejmostí a spekulativností historie, posouvá naše obvyklé pochopení moderního umění, a předkládá celou řadu nových návrhů o přemýšlení o moderně jako takové.

II.2 České abstraktní umění kolem poloviny 20. století a jeho evropský kontext v literatuře

Evropa měla jiné podmínky, sociální, kulturní a politické, a vývoj umění se přece jen lišil. Nově vznikající hnutí umělců se stavělo proti racionalitě, proti myšlenkovému a konečnému tvaru. Umělci prahli po svobodě, bezprostředním výrazu osobnosti. Snažili se objevit něco vnitřního, osobního, ba snad i více než to. Nořili se do hlubin svých duší a vnitřních světů za účelem objevení a poznání jakéhosi mytického (společného) universa.²²

V Evropě vzniklo nové hnutí informelu, které také jako v Americe spojovalo řadu jednotlivců z mnoha zemí, ale i umělecké skupiny. Jako první použil výraz informel kritik Michal Tapié a v roce 1952 ho obohatil o pojem *un art autre* - jiné umění.²³

Souhrnný pohled na daný fenomén a jeho nejdůležitější aspekty podal s odstupem času italský kritik a historik moderního umění Beniamino Carucci ve sbotníku *L'informale Storia e Poetica*. Odkrývá zde historii informelu Enrica Crispoltiho, který jej už v roce 1933 prezentoval, všechny tendence ve směřování umění v Americe a Evropě, zvláště ve Francii a Itálii; od lyrické abstrakce, přes jiné umění, art-brut, akční malbu a abstraktní expresionismus, nuklearismus a gestuální malbu.²⁴

Významným střediskem abstraktního umění, které mělo zájem o tvorbu skupiny Cobra, se stalo Muzeum v německém Bochumu, založené v roce 1960. Už zpočátku se výstavní plán orientoval hlavně na umění vzniklé po roce 1945, na německý expresionismus, holandské umění, skupinu CoBrA a kontakty se státy za tzv. železnou

²² LEINZ 1996, 155. 143 sqq.

²³ LEINZ 1996, 155. 143 sqq.

²⁴ CRISPOLTI 1971.

oponou - Polskem, Československem a Ruskem, což je pro zasazení naší země do evropského kontextu důležité. Ve sbírce se objevuje mnoho děl informelní tendence, autři katalogu výstavy muzea v německém Bochumu *Informel a skupina Cobra ze sbírek bochumského muzea*,²⁵ se zamýšlejí nad tímto široce pojímaným hnutím, které bylo ovlivňováno společenskými podmínkami. Zabývají se procesem vzniku informelního díla, jeho prostorovosti a času a využívání jiných prostředků a vůbec vztahu informelu ke světu, jiné potřeby individuality a společnosti. Popisují různé vlivy působící na umělce žijící v Evropě, hlavně v Německu, i vlivy východoasijské kaligrafie. Zarážejí pozornost také na a rozdílnosti v cílení a bohatost forem informelu ve Východním bloku, specifikují situaci v českém informelním umění, kterou dokládají na jednotlivých osobnostech a zastavují se i u expresivních projevů Jana Kotíka, které přesáhly hranice země.

Velmi důležitá je kniha od Willemijn Stokvis vydaná poprvé v roce 1974 v dánštině *Cobra, the Road to Spontaneity*.²⁶ Je to základní příručka o tomto hnutí, popisuje detailně historii skupiny až do dnešní doby a její jednotlivé členy, jsou zde přiloženy i manifesty a jejich akce, různé dokumenty a historické zdroje, a pohled na působení hnutí Cobra v Nizozemí a Belgii. Zabývá se tvorbou členů nejen v době jejich působení v hnutí, ale až do jejich smrti. Autorka podala pohled i na tehdejší názory a vyzdvihuje spojení Cobry s hnutím Helhesten, které se obracelo ke starodávnému dánskému primitivnímu umění.

Česká teorie umění se zabývá otázkou autenticity a pravdivosti umělecké tvorby, neboť zde na začátku 60. let vzniklo mnoho paralelních směrů, které ani nejsou v opozici k dalším. Funguje zde pluralita směrů, která neodpovídá Greenbergově lineární teorii vývoje. Od konce 60. let a v 70. letech byl důraz kladen hlavně na teoretické otázky umění, proto i umělci jsou více než kdykoli předtím teoretiky. Umění samotné se stalo jazykem vyjadřujícím se k různým otázkám a problémům.

V padesátých letech bylo abstraktní umění v Československu odsunuto do neoficiality nebo napadáno. Nepříznivé společenské a politické podmínky totalitního režimu vzbuzují představu o jakési informační bariéře, za kterou jsme byli izolováni a odtrženi od okolního světa, díky železné oponě jsme neměli žádné nebo jen minimální impulsy ze Západu, a tak se zde zrodilo umění, které nemohlo reagovat na okolní podněty, přesto bylo svébytné a v lecčems tak podobné západním projevům. Tuto tezi vyvrací příspěvky symposia *České umění 1939–1999, Programy a impulsy*.²⁷ Vystoupilo zde mnoho pamětníků, umělců a historiků umění. Další literaturou reflektující opravdové

²⁵ KUNDERA/NEŠLEHOVÁ/SPIELMANN 1997.

²⁶ STOKVIS 2001.

²⁷ VVP AVU 2000.

události a možnosti kritiky a dovolených článků je antologie České umění 1938–1989.²⁸ Tato příručka obsahuje základní programové a teoretické texty, manifesty, stať z odborného tisku a projevy týkající se nejdůležitějších výtvarných proudů, skupin, významných výstav a událostí českého umění let 1939-1989. Objevuje se zde mnoho článků teoretiků o nově vznikajících tendencích i samotných umělců teoretiků, jakým byl i Jan Kotík. Význačné pro upřesnění situace v umění jsou zde publikované oficiální kulturně-politické dokumenty, projevy a texty k domácím historickým událostem v období plném zásadních vývojových zlomů. Chronologicky sestavené kapitoly jsou uvedeny krátkým kritickým textem editorů shrnujícím dané období v historickém kontextu.

Otištěný je zde i článek Jana Kotíka, který vznikl v šedesátých letech a byl publikován v časopise *Výtvarná práce*.²⁹ Popisuje vývoj umění v Československu po roce 1945. Tento článek je významným kritickým textem posuzující dobovou situaci v Československu a byl proto přetištěn v mnoha publikacích zabývajících se českým poválečným uměním. Kotík zde říká, že nová tendence informelu byla postavena na nalézání a přijetí určité metody realizace, díky níž tvořila svobodu. Ta byla umožněna tím, že používal gesto a nechal působit materiál a neohlížel se formu, na vnitřní model ani na ideu obrazu.³⁰ Jan Kotík se vymezuje proti metodě stereotypu u obrazů Mathieua, preferuje svobodu akce a vitalitu abstraktního expresionismu Pollockovu nebo Pinota-Galizia, zachycení času v pohybu a rozebírá umělecké dění nedávno minulé nebo aktuální (tašismus a nová figurace) a zároveň popisuje nutné posunutí tvorby k prostorovým malbám.

Plnohodnotnou literaturu týkající se informelního a surrealistického poválečného umění bylo však možné z větší části vydávat až po roce 1989. Tak například autorka textu *Informel* Mahulena Nešlehová³¹ osvětluje umění časově vymezené koncem 50. a počátkem 60. let, zaměřuje se na abstraktní umění, které svou „jiností“ bylo s to vyjádřit tíhu deziluze, nejistoty a úzkosti poválečné doby a zároveň dát výraz vědomí a myšlení člověka nesnadné doby totalitního režimu. Sleduje genezi, rozvinutí a úzné modifikace této radikální tendence evropského umění, jehož základními prvky se staly: gesto, znak, materie barevných a netradčních hmot. Táž autorka Mahulena Nešlehová badatelsky zpracovává ve své knize *Poselství jiného výrazu, Pojetí informelu v českém umění 50.*

²⁸ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001.

²⁹ KOTÍK 1966, 4sq.

³⁰ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 286sqq.

³¹ PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2007.

a první polovině 60. let³² informel a nefigurativní tendenci v novodobém českém umění. Knize předcházela výstava v Český informel a dále se knižně vázaly jednotlivé autorské výstavy (např. Antonína Tomalíka). Hodnotí abstraktní projevy, které měly na přelomu 50. a 60. let podobu hnutí a vytvářely specifický způsob pojetí podobných evropských tendencí. Zabývá se jednotlivými umělci a jejich pojmáním tvorby, naznačuje odlišnosti a specifické rysy a začleňuje je do kontextu evropského umění.

Důležitou literaturou pro mé bádání je katalog výstavy, *Český informel* s podtitulem *Průkopníci abstrakce z let 1957-1964*.³³ Zabývá se českou neoficiální tvorbou a rozpracovává v jednotlivých kapitolách vlivy a důsledky tohoto nesourodého a svébytného proudu. V katalogu jsou též dobové dokumenty, výňatky z katalogů výstav a dalších textů od významných teoretiků umění.

Ve své knize *Srovnávací studie*³⁴ autor Tomáš Pospiszyl upozorňuje na rozdílnost zdánlivě podobných uměleckých děl nebo teoretických myšlenek, které sice vznikaly současně, ale na různých stranách železné opony. Ukazuje, v čem se lišili kritici Jindřich Chaloupecký a Clement Greenberg, rozdíly mezi díly socialistického realismu a malbami Normanem Rockwellem, srovnává mírové manifesty Jana Lukeše, Vladimíra Boudníka a Milana Knížáka, přibližuje vztahy Jana Kotíka a Pravoslava Rady k Situacionistické internacionále a jejich působení na Kongresu svobodných umělců a vyvrací mýty o východoevropském minimalismu. Zamýšlí se nad dvojím kontextem uměleckého díla, potřebě konfrontovat umělce se společností.

V katalogu stejnojmenné výstavy pořádáné v Městské knihovně v Praze *Ohniska znovuzrození*³⁵ se zamýšlejí jednotliví autoři textů nad uměním sklonku padesátých let. Uvolněné ovzduší pocítili občané a umělci nejen u nás, ale i v dalších zemích tzv. socialistického tábora. Právě proto začalo být možné navazovat zpřetrhané kontakty. Šlo o hledání styčných momentů s meziválečnou českou i světovou avantgardou, o akcentování soudobosti, modernosti a hledačství vůbec, o postupné sdružování lidí spřízněných volbou, o soukromé a polo-soukromé semináře, o postupnou krystalizaci nových tvůrčích skupin, o zkoumání nových skladebných a technických možností, k nimž patřily právě tak elektronické přístroje jako kybernetika, o hledání nového začlenění

³² NEŠLEHOVÁ 1997.

³³ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991.

³⁴ POSPISZYL 2005.

³⁵ JUDLOVÁ 1994.

českého a slovenského umění do produkce evropské, respektive světové. Katalog pojednává nejen o malřství a sochařství, ale i o soudobé architektuře.

Dalším zdrojem informací jsou katalogy k výstavám Jana Kotíka. Poměrně obsáhlý je ten z výstavy v roce 1996, který shrnuje Kotíkovu celoživotní tvorbu a zabývá se i Kotíkovou kresbou, grafikou a kolážemi a jeho směřováním k prostorovým malbám a nakonec ke konceptu v 80. letech.³⁶

Druhým katalogem výstavy jsou Kotíkovy *Texty 1939–1991*³⁷ v němž se Marcela Pánková snaží odhalit umělcovu osobnost a jeho postupný a logický vývoj v průběhu let. Samotný text je doplněn publikovanými Kotíkovy výroky a přemýšlení o umělecké tvorbě a vzhledem do dobové situace. Je zde jasně vidět, že Jan Kotík zůstal vždy solitérem, nepřijímajícím žádné vytýčené programy, ale hledal si svou cestu mimo generální proudy. Autorka dospívá do druhé poloviny 60. let a vysvětluje jeho metodu práce procesualnosti, materiálnosti a konceptuálnosti, která počítá s aktivní účastí diváka, jeho podílením se na hře a rituálech a souvztažnosti vztahů v prostoru. A koncem 70. let k jeho hledání metody a rozpravy o metodě hledání.

³⁶ MACHALICKÝ/VALOCH 1996.

³⁷ PÁNKOVÁ/FREIMANOVÁ/SEMRÁDOVÁ 1992.

III Jan Kotík

III.1 Život Jana Kotíka

Syn známého malíře Pravoslava Kotíka se narodil 4. ledna 1916 v Turnově. Byl otcem architekta Martina Kotíka a hudebního skladatele Petra Kotíka a manželem historičky umění Ruth Kotíkové.

Jan Kotík se vyučil typografem a v letech 1936–1941 studoval na VŠUP v Praze u grafika Jaroslava Bendy. Toto vyučení se pak víc či méně projevovalo v jeho celoživotním díle, jeho tvorba byla poznamenána grafismem a silnými liniemi a smyslem pro řád. Již za studií se zúčastnil výstavy na chodbě Divadla E. F. Buriana a Světové výstavy grafiky v Paříži v roce 1937 a zde získal za svou práci bronzovou medaili. Roku 1942 se stal členem Skupiny 42 a přijal na čas program předmětné malby a civilismu. Kotíkův zájem o civilizaci se týkal více její formy než atmosféry. Témata všedního dne používal spíše jako záminku k tomu, najít individuální výtvarný jazyk, stojící na pevně racionální základně, vzdálené od freudovsko-snové ideologie surrealismu. Až do roku 1946, do konce činnosti Skupiny 42, byl jejím aktivním členem a zúčastňoval se jejich výstav. Roku 1945 se stává členem SČUG (Sdružení českých uměleckých grafiků) Hollar a o rok později také členem Umělecké besedy (v období 1947–1953 vedl oddělení pro industriální design)³⁸ spolu s dalšími umělci ze Skupiny 42, která měla dlouho velmi blízký vztah k Sdružení Hollar, ke tvorbě plakátů, nápisů a grafické práci (tvorba známek). Činnost Umělecké besedy, stejně jako ostatních uměleckých spolků, byla v 50. letech postupně potlačována. Přesto díky iniciativě členů Umělecké besedy, označených jako „tvůrčí skupina UB“, byla vyvíjena výrazná výstavní činnost. Mezi členy patřil i Jan Kotík z Pravoslavem Radou.³⁹ V rámci SČUG Hollar, ale i Skupiny 42 nebo Umělecké besedy byly vystavovány práce členů zvláště v 60. letech při retrospektivních výstavách sdružení. Jan Kotík se krátce stýká s okruhem kolem Karla Teigeho, s Vratislavem Effenbergem, Mikulášem Medkem a Emilií Medkovou, Liborem Fárou a Josefem Istlerem. Kotík byl sám názorový solitér, stejně jako další neprogramoví umělci Václav Boštík, Václav Tikal, Alén Diviš, Jří Balcar, Vladimír Boudník a Jří Kolář, se kterým měl také Kotík osobní pouto.⁴⁰

³⁸ HOROVÁ 1995, 386.

³⁹ <http://umeleckabeseda.cz/cz/historie.htm>, vyhledáno 8. 6. 2009.

⁴⁰ PÁNKOVÁ 1991a, 15.

Od svých třiceti let vystavoval samostatně a také byl na několika studijních cestách po Evropě (Francie a Finsko). V letech 1947–1953 byl vedoucím oddělení pro industriální design, později zástupcem pro odborné otázky ÚLUV 1950–1953 (Ústředí lidové umělecké výroby), byl návrhářem keramiky, sklářské huti ve Škrdlovicích (huť byla přidělena ÚLUVu v roce 1950), které dal výrobní program. Psal teoreticky o průmyslovém výtvarnictví a tato práce ho orientovala na vytváření vlastních návrhů sklářských pro EXPO 58 v Bruselu, posléze se účastnil spolu s Roubíčkem výstavy skla v Montrealu v roce 1967.

V Praze v 50. letech Kotík nemohl vystavovat, věnoval se designu (prakticky i jako teoretik), v roce 1948 se alespoň stal členem redakce časopisu Tvar. Publikoval tyto knihy o průmyslovém designu a hmotné kultuře: Tradice a kultura československé výroby,⁴¹ Neúplný kompas,⁴² Hrách na stěnu házeti⁴³ ve kterých mluví o věcech a jejich hodnotě, o nutnosti spolupráce se zahraničím a v letech 1947-1954 píše úvahy o funkčnosti, účelu a užité hodnotě i poznámky Ústřední lidové rady ke kongresu ICSIDu (International Council of Societies of Industrial Design) ve Vídni, kterého se sám zúčastnil.

Jan Kotík v té době také publikoval v časopisech Tvar, Život, Výtvarná práce, Výtvarná kultura, Výtvarné Umění, Umění a řemesla, Knižní kultura, a pro své bohaté zkušenosti zprostředkovával u nás kontakt se světovým uměleckým děním. V redakci vydržel do roku 1963. Právě v časopisu Tvar ve chvíli náznačky uvolnění, v roce 1956, byla publikována řada pojednání a představení tvorby Medka, Istlera, Sklenáře, Fremunda, Piesena, Kupky, Černého a Kotíka z pera Ludmily Vachtové.⁴⁴ Koncem padesátých a začátkem 60. let se vyostřoval boj o svobodu uměleckého projevu. V listopadu téhož roku se Jan Kotík pokoušel uspořádat velkou výstavu, na které by byli zastoupeni i diskriminovaní autři jako Josef Istler, Mikuláš Medek, nebo Robert Piesen, což se nakonec nezdařilo.

V té době se také Jan Kotík seznámil s Vladimírem Boudníkem, solitérním umělcem, který díky Kotíkově zásluze měl v roce 1958 měl výstavu v Bruselu.

Zásadní pro uměleckou orientaci Jana Kotíka byla v roce 1956 jeho účast na Světovém kongresu svobodných umělců v Albě. O této návštěvě napsali také spolu s Pravoslavem Radou článek,⁴⁵ v němž popisují osobní postřehy a první dojmy z italského

⁴¹ **KOTÍK 1954**

⁴² **KOTÍK 1986.**

⁴³ **KOTÍK 1969.**

⁴⁴ **MEDEK/KOTÍK/ISTLER 1956, 112–117.**

⁴⁵ **KOTÍK/RADA 1957, 20-25.**

města, které je spjato s tradiční výrobou modré majoliky. Oba čeští výtvarníci shrnují tvorbu na keramickém setkání, píše o výraznějších osobnostech, které uchvátili české umělce- je tu zmínka o Dánovi Jornovi (plastiky, reliéfy, jejichž kresba byla rytá do sádrové desky a posléze byly dopracované v hlíně), Appelovi, jehož expresivní rukopis se objevoval i v plastikách a Corneilliovi, který používal často písmo a dekorativní malbu na keramice i o progresivně skandinávských váz a talířů.⁴⁶ Kotík při návratu z italské Albi také navštívil Vídeň, kde zůstal několik dnů.

Dával dohromady neúprosné funkcionáře a umělce toužící po svobodě. Byl sice ze starší generace, ale dokázal plně porozumět mladým umělcům a přišel nyní s nekompromisní dramatickou a expresivní abstrakcí.⁴⁷

V témže roce proběhla samostatná výstava Jan Kotíka Práce z let 1948 – 1956 v Galerii Československého spisovatele v Praze.⁴⁸ Byla to jedna z prvních oficiálních výstav abstraktního umění, kde Kotík jako jeden z prvních demonstroval kontinuitu českého malřství s moderním světovým uměním, vystavil i obrazy, které si začal skicovat v Albisole. Dokonce i na stránkách denního tisku byla vedena diskuse s oficiálními kulturně politickými místy o postavení umění ve společnosti a jeho právu na svobodu. V Rudém právu hodnotí Josef Rybák výstavu Jana Kotíka v kritickém článku „Soudruh Kotík dělá určité pěkné a užitečné věci jako průmyslový výtvarník. Jako umělec lpí na dogmatech abstraktní a formalistické malby..., která je dnes na Západě hotovou epidemií subjektivistické schválnosti, bezvýchodnosti a zmatku.“⁴⁹ Na to reaguje polemikou Jan Pečírka⁵⁰ a Josef Císařovský.⁵¹

Ještě v roce 1957 odjel Jan Kotík na benátské Bienále současné italské malby a zastavil se na krátkou dobu v Paříži, kde se setkal s Guyem Debordem, což nedopadlo příliš šťastně. Bylo to v době, kdy se začala formovat Situationalistická internacionála, která se soustředila zvláště na organizaci života společnosti prostřednictvím architektury, poezie kinematografie. Základem bylo vytváření neobvyklých situací a vymýšlení

⁴⁶ POSPISZYL 2005, 115.

⁴⁷ CHALUPECKÝ 1994, 114.

⁴⁸ PEČÍRKA 1957, 5.

⁴⁹ RYBÁK 1957, 3.

⁵⁰ PEČÍRKA 1957, 5.

⁵¹ CÍSAŘOVSKÝ 1957, 6.

bezprostředních podnětů.⁵² V teoretických textech Jana Kotíka se nacházejí určité pasáže, které by mohly být blízké situacionismu, ale Kotík toto spojení odmítá.⁵³

V roce 1958 se zúčastnil světové přehlídky Expo v Bruselu. Prezentoval se zde skleněnou abstraktní vitráží, za kterou dostal Diplome d'honneur.

Na výstavě v galerii na Palazzo Graneri v Turíně v roce 1959 Jan Kotík objevil současnost gesta a geometrického řádu, neboť cítil, že gestický projev musí mít nějaký řád.⁵⁴

Koncem padesátých let a v průběhu 60. let se některé jeho práce dostaly na zahraniční výstavy do Itálie, Německa, Japonska nebo Belgie či Švédska. Roku 1961 byl vyzván k účasti na výstavě Carnegie International, ale bylo mu zakázáno odeslat exponáty na tuto přehlídku.⁵⁵

V roce 1963 byl pozván do Velké Británie, později se účastnil uměleckých aktivit v Paříži a v osmdesátých letech pobýval rok v Americe.

Další významnou výstavou byla výstava Kotíkových obrazů v Jihlavě v roce 1965,⁵⁶ retrospektiva Práce z let 1939-68 v pražském Mánesu v roce 1968, která pokračovala do Stockholmu a Západního Berlína.

V roce 1969 byl rok na studijním pobytu v Berlíně- pozvala ho DAAD. České úřady už ho ale už nepustily zpět a tak zůstal v Berlíně. Československo se elegantně zbavilo diplomaticky nepohodlného občana. V Německu sice našel mnoho zájemců o umění, kteří ho podporovali, jeho výtvarnými problémy se stává materiálnost, konceptuálnost a transcendentálnost, ale na druhou stranu tu bylo i ignorování jeho osoby a lhostejnost ze strany úřadů určitou formou zákazu.⁵⁷

V Berlíně učil na uměleckých školách. Převážně vystavoval v Německu, hodně v Kolíně nad Rýnem, a v roce 1974 zde založil skupinu Systema, která se začlenila do mezinárodní scény a její výstavy se konaly i mimo Německo. Umění se dělá z té doby, která právě je, ze situace, která je právě ve světě (souhlasí s Chalupeckým), vypadá všude na světě stejně (v Evropě, Americe, i Austrálii), protože všude se svět moc rychle mění.

Při delší návštěvě Prahy roce 1972 založil ve svém ateliéru na Vinohradech neoficiální uměleckou akademii. Na půdě akademie proběhla v roce 1974 zásadní

⁵² POSPISZYL 2005, 116.

⁵³ KOTÍK 2003, 46sq.

⁵⁴ <http://www.jirinvestka.com/artist.php?id=29>, vyhledáno 8.7. 2008.

⁵⁵ SPIELMANN 1979, 34.

⁵⁶ VACHTOVÁ 1965.

⁵⁷ SPIELMANN 1979, 34.

generační diskuse, která pomohla formulovat stanoviska nastupující umělecké generace. Kotíkem původně nezamýšlený „Soud s avantgardou“⁵⁸ zúctoval s ideály meziválečné avantgardy a otevřel cestu k individuálním uměleckým programům nezávislým na politice či společenské odpovědnosti umělce. V roce 1979 byl ovšem zbaven československého státního občanství.

V osmdesátých letech strávil rok (1982-1983) na pracovním pobytu v New Yorku v USA a jeho práce na papíře a malované objekty se dostaly za oceán do Buffala. Jeho práce se pak navrácí k prostorovým malbám z konce 60.let, vznikají malby a objekty figurální a ne-figurální zároveň, zachycující dynamický živý dramatický pohyb.⁵⁹

Do Prahy se Kotík vrátil v roce 1991 jako externí docent na AVU. V devadesátých letech a začátkem nového století se tak jeho dílo opět dostává do Prahy, Brna či do Karlových Varů.⁶⁰ V roce 1996 měl Jan Kotík soubornou výstavu především svých grafik a kreseb v paláci Kinských v Praze a potom v roce 1997 v Brně. Sám se podílel na instalaci své výstavy spolu s Jiřím Machalickým.⁶¹ Pojímal prostor jako rovnocennou část svého obrazu a pracoval podobně jako při tvorbě grafického díla. Chěl zaplnit plochu sěny svými obrazy podobně jako při vrstvení znaků a rozrůstání čar z ohnisek jeho grafických listů.⁶² Tím, jak umístil své obrazy blízko sebe, dával do souvislostí různá díla, které řešily jeden výtvarný problém různými způsoby. Sám říká, že na něj působil hodně Purkyně, Kubišta nebo Zrzavý.⁶³

Jan Kotík zůstal činný i v pozdějších letech, podporoval zde tvořící umělce a v roce 1994 se zasadil spolu s dalšími o vznik samostatné Fakulty umění a designu v Ústí nad Labem. Zemřel 23. března 2002 v Berlíně.

Jan Kotík vytvořil za svůj život obdivuhodný počet děl (asi na 3000 nepočítaje skici). Většinu obrazů a objektů vlastní soukromé osoby, proto je těžké se k nim dostat.

Jeho díla jsou ale zastoupena téměř ve dvou desítkách muzeí a galerií v České republice a v několika zahraničních sbírkách, zvláště v USA a Německu. Písemnosti a fotografická dokumentace je v oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AV ČR (věnováno roku 2005 Ruth Kotíkovou, vdovou po Janu Kotíkovi).⁶⁴

⁵⁸ POSPISZYL 2007.

⁵⁹ MACHALICKÝ/VALOCH 1996, 48.

⁶⁰ PÁNKOVÁ 1991a.

⁶¹ MACHALICKÝ/VALOCH 1996, 49.

⁶² Konzultace s Ivou Mladičovou dne 4. 7. 2009.

⁶³ HŮLA 2001, 48sq.

⁶⁴ <http://www.udu.cas.cz/archiv/63CZ.html>, vyhledáno 28. 5. 2009.

III.2 Vývoj Kotíkovy tvorby

Kotíkovo všestranné a inteligentní myšlení nelze posuzovat jinak než jako jedno východisko.

Jan Kotík byl přesvědčeným marxistou, levicovým intelektuálem, ideově komunistou, ale současně kritizoval totalitní režim a nabádal k revizi politického směru. Byl osobností rozporuplnou: začal se zajímat o filozofii a současnou vědu, odtud snadno pochopil, že komunistický náhled světa neodpovídá realitě.⁶⁵ Byl komunistou svobodomyšlným, činný v komunistickém protifašistickém odboji a bezprostředně po válce byl členem ústředního výboru KSČ. Zanedlouho však tento postu opustil, neboť dobrovolně nastoupil na vojenskou službu a sehnal za sebe funkcionářskou náhradu.

III.2.1 Mládí

Kotíkovo formovalo v jeho mládí vyrůstání v umělecké rodině, která byla orientována na francouzskou kulturu. Vliv na Janův raný projev měl především jeho otec Pravoslav, též malíř sociálních témat, který byl také členem skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, spolu s M. Holým, K. Holanem, sochařem K. Kotrbou. Vyrůstal ve 20. letech, kdy stěžejní místo v tehdy frekventované sociální tematice zaujímal výpočet o skutečnosti bez emocí. Pravoslav spolupracoval s Krásnou Jizbou–Družstevní prací a Levou frontou, později transformuje kubismus v lyrickou fázi a ve 40. letech se zaměřuje na civilistní tematiku, v závěru tvorby zůstává jako programový solitér a vytváří abstraktní malbu, kdy destruuje tvary ačerpá ze surrealismu a kuboexpresionistické tendence.⁶⁶ Rodinné prostředí na Jana Kotíka vliv mělo a i když se posléze jeho tvorba ubírala jiným směrem a řešila jiné problémy, přesto má určité rysy shodné s tvorbou jeho otce. Ať už jde o ukotvení v realitě, přestože tvořil abstraktně, nebo o solitérství.⁶⁷

Jan Kotík se vždy snažil o současný světový projev. V roce 1937 byl poprvé na studijní cestě v Paříži, kde shlédl sbírky umění (Ingresovo, Coubertovo, La Tourovo dílo, z moderních malířů pak Picassa, Matisse, Bounarda, Klea a Kandinského). V těchto letech píše o monumentálním malířství, o vztahu ke společnosti a statě o J.L. Davidovi a o ornamentální malbě, kde řeší vztah architektury a výtvarného umění. O architekturu se zajímal, protože jeho celoživotním zájmem mu byla trojrozměrnost, chtěl si původně po

⁶⁵ POSPISZYL 2005, 105.

⁶⁶ HOROVÁ 1995, 386 sq.

⁶⁷ MANDYSOVÁ 1997, 5.

absolutoriu rozšířit vzdělání ještě postgraduálním studiem architektury.⁶⁸ Dostal se k ní hlavně díky přátelství s architektem J. Vaňkem, který měl též zkušenosti s průmyslovou výrobou a dostal později Kotíka do ÚLUVu.

Účastnil se Konfrontací v roce 1941, kdy si umělci zvolili cestu experimentu, chtěli pokračovat v hodnotách předprotektorátního umění. Z tohoto období jsou v Kotíkových obrazech stopy vlivů různých evropských uměleckých osobností. Po druhé světové válce se objevují v umění nové problémy, lidé mají jiné zkušenosti a organizuje se nový život.

III.2.2 Skupina 42

Za války byl členem legendární Skupiny 42, což znamenalo postavit se proti vládnoucí ideologii na stranu modernismu a avantgardy. Zkušenost konfliktu mezi politikou a uměním se v jeho životě několikrát opakovala.⁶⁹ Se Skupinou 42 ho spojoval zážitek z moderního města s civilizačními zásahy, neoslavovali techniku jako Čapek nebo Ozenfant, ale zamýšleli se nad tragikou a důsledky rozpadu města (která byla v izolaci protektorátu zvlášť aktuální). Kotíkova tvorba byla pevně spjata s filozofií a básnictvím, která byla patrná i u ostatních členů Skupiny 42, tito však nevycházeli z poezie, nýbrž k ní svou malbou často dospívali, řešili problémy prostoru, barev, světla a funkce kresby.⁷⁰ Příznačné napětí tvůrčího programu Skupiny 42 mezi surrealistickými počátky a civilismem, jehož základní obrysy formuloval ve svých statích Jiří Chalupecký, se ukázalo být motorem také pro další léta, byť na sebe bralo podobu nových formálních prostředků a idejí. Nicméně přetrvává aktivita a kvalita tvorby čtyřicátých let, tedy z doby okupace a omezené svobody projevu i života.⁷¹

Skupina 42 na jeho pozdější tvorbu neměla zásadní vliv, přesto znamenala důležitou etapu v jeho životě a vnímání každého předmětu bylo ovlivněno tímto životním prostředím.⁷²

V nakladatelství Dílo (přátel a umění knihy) rediguje Jan Kotík společně s Jiří Kolářem naučnou edici Živé dokumenty (Kotík jen mezi lety 1945–1946), Kolář pokračuje v této činnosti i později. Edice se věnovala především tvorbě Vladimíra Majakovského

⁶⁸ LAMAROVÁ 1988, 55.

⁶⁹ FRONC 2005

⁷⁰ HŮLA 2001, 47

⁷¹ FRONC 2005

a Bohumila Kubišty. Pro toto nakladatelství pak knihy graficky upravoval a navrhoval obálky.⁷³

III.2.3 Užité umění a design

V letech 1948-1957, proto se soustředil na užité umění a design, píše zaujač o benátských krajkách a staré keramice (v téže době se Asger Jorn obdivoval skandinávské lidové tvorbě a vikingským vykopávkám). Kotík se zaněřoval i na návrhářství, nejenom po praktické stránce, instaloval výstavy ÚLUVu ve Veletržním paláci a dále výstavy užité a lidové tvorby v Bukurešti a Amsterdamu.⁷⁴

V padesátých letech se do oblasti užitého umění přesunuli částečně také Josef Istler (hutní sklo), Eva Kmentová (šperk), Václav Tikal (porcelán). Vlastně celosvětová tendence tíhla k volným sochám, plastikám a malířským kreacím ve skle a keramice. Navíc i u nás byla reklama a světový tisk zdrojem inspirace i popudem k novým technologiím v malbě a sochařství.⁷⁵

Průmyslové návrhářství Kotík nebral jako práci, kterou musí dělat v době zákazu vystavování a produkce volné tvorby, ale jako navazování na tradici levicové avantgardy se snahou po lepším, praktičtějším a spravedlivějším uspořádání světa. Neviděl hranici mezi volným a užitým uměním, srovnává například vůz Ferrari se tehdejší sochařskou produkcí. Byl přesvědčen, že užité umění je mnohdy lepší než volné.⁷⁶ Jeho práce v oblasti keramiky byla zajímavá, neboť zkoušel různé technologické experimenty: s pískovým sklem, majolikou, hrčičířskými materiály, borským sklem, vytvářel stírané, redukční, průhledné nebo krakelované glazury a různá barvítka. Toto experimentování bylo blízké i skupině Cobra, jejíž členové zkoušeli také různé přístupy k materiálům a experimenty. Kotík v keramice však nepokračoval příliš souvisle, v 50. letech navrhuje několik kameninových nádob, popelníky, zaskočil také do oblasti šperku, který chápal jako trojrozměrný projev. U všech jeho děl se snaží dostat věcem pod povrch, což dosvědčují jeho teoretické úvahy o industriálním designu a užité hodnotě. Všechny problémy, které vyzkoušel a řešil teoreticky i v trojrozměrné práci, utvrdil pak ve volném malířském projevu.⁷⁷ V roce 1949 byl na studijním pobytu v Holandsku v Stedelijk muzeu (blíže

⁷³ <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/dilo-pratel-umeni-a-knihy.html>, vyhledáno 19. 12. 2008.

⁷⁴ HETTES 1957, 85.

⁷⁵ PETROVÁ 1991, 26

⁷⁶ HETTES 1957, 83.

⁷⁷ PETROVÁ 1991, 28.

studuje Pieta Mondriana a píše o něm), ale řešil i teoretické otázky vztahů návrhářství a filozofie a ekonomie a praktické organizace provozu výroby a propagace.⁷⁸

Kotík působil mezi lety 1950–1953 v ÚLUV, byl návrhářem keramiky ve sklářské huti ve Škrdlovicích i organizátorem v poradním a metodickém centru pro lidové tvůrce. Psal teoretické stati a prosazoval vlastní tvorbu plnou abstraktních dekoů.⁷⁹

Od 50. let směřuje k abstraktnímu projevu. Koncem 50. let pocíťoval potřebu nově organizovat plochu obrazu a mluví o nespokojenosti s iluzivností, proto redukoval prostředky a chtěl, aby obraz byl jen plochou. Základní metoda však trvala ještě z předešlého období programu civilismu.⁸⁰

Tvar mění ve znak, důraz je kladen na uvolněnou skladebnost a ornamentizující detail, který se stále více zjednodušuje, malba se stává plošnou, objevují se silně černé kontury, které rámují svítivá pole a které připomínají barevné vitráže, které se později objeví v realizaci prostorového objektu na EXPU 58.⁸¹

O roce 1956 se zmíním podrobněji v kapitole o Kongresu Svobodných umělců v Albisole v Itálii.

Samostatná výstava Jana Kotíka v roce 1957 v galerii Československého spisovatele byla důležitá pro jeho prezentaci, ale také vyvolala bouřlivou diskuzi. Potvrdila jeho přesun k abstraktním formám a znamenala začátek otevřené diskuze o abstraktním umění, které bylo v padesátých letech odsunuto do ilegality. Výstava byla Kotíkovi povolena, protože se o jeho abstraktní tvorbě skoro nevědělo. Byl činný v užitém umění a jeho tvorba z této oblasti byla vysoce ceněna. Proto si příslušné schvalovací úřady nepředstavovaly, že by Kotík mohl mít zcela odlišný přístup ke své práci na poli volného umění. Neuvědomili si, že by se práce levicově smířejícího a uznávaného umělce mohla změnit vlivem Kotíkových poměrně častých návštěv západní Evropy. Západní kritici, Pierre Restany a Dora Ashtonová, kteří se v Praze zastavili cestou z varšavského kongresu AICA, navštívili také tuto výstavu Jana Kotíka a několik ateliérů umělců. Poté o výstavě publikovali v zahraničí a vyzdvihli vklady Jana Kotíka, Jiřího Balcara, Josefa Istlera a Mikuláše Medka, Aleše Veselého a Jana Koblasy.⁸² Jan Kotík byl podle francouzského kritika Pierra Restanyho vůdčí uměleckou osobností.⁸³

⁷⁸ HETTES 1957, 82.

⁷⁹ POSPISZYL 2005, 103.

⁸⁰ HLAVÁČEK 1995, 3.

⁸¹ PÁNKOVÁ 1991a, 17.

⁸² RESTANY 1968, 89-90.

⁸³ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 189sqq.

Kotíkovým hlavním tématem bylo řešení vztahů mezi barvou, tvarem, liniemi, později je spojoval s konkrétním prostorem. Již Kotíkovo drobné dílo z roku 1951, vystavené v galerii Čs. Spisovatele, a které předvádí expresivní gestické figurace, vzniklo v kontextu soudobé světové tvorby. V obrazech z roku 1956 ukazuje nový postoj, který se zakládá na významově znakových konfiguracích, skládající se z úznych elementů a mající výrazný geometrizující charakter (Světlo podzimní lunny, Postava v plném slunci [37], Obraz ptáka, Akvárium, Vázkám a vodním rostlinám, Konfigurace postavy, Konfigurace jasné noci). Dále se zde objevily práce ovlivněné jeho pobytem v Albě.⁸⁴ [3] V roce 1956 bylo pro Kotíkova tvorbu charakteristické lineární pletivo: černé vazivo svazuje barevné plochy nebo volně rozvíjený obrazec po celé ploše plátna. Jeho plátna jsou abstraktní a přesto stále pevně spjata s realitou. Byly zde zobrazeny určité záměry, volná asociace, vzpomínky a představy, útvary fauny a flory.⁸⁵

Chystané Expo předznamenává také obraz Vzduchoplavcům z prosince 1956, který je v soukromém majetku a proto není k dispozici před vydáním Kotíkova souborného díla. Je to obraz schematický, ornamentální. Černé kontury vyplňují plošné zářivé barvy, které vedou barva žlutá, červená, zelená. Je to obraz hravý, v němž se mísí vliv nedávného setkání s díly a myšlenkou skupiny Cobra a zároveň ukazuje na tendence, jež přineslo blížící se Expo v Bruselu.⁸⁶

Dovolím si zde udělat skok a přesunout se do roku 1958 na Světovou výstavu Expo v Bruselu.

III.2.4 Světová výstava Expo v Bruselu

Zajímavá je tendence doby a rozruch, který vyvolalo Expo v Bruselu. Byly zde v plné míře uplatněny jednoduché linie, jakoby exponované designové prvky tvořící strukturu a členění obrazu.

Jan Kotík se spolu s dalšími československými umělci (Pravoslavem Radou, Františkem Janouškem, Zdeňkem Palcrem) této výstavy zúčastnil v Československém pavilonu, kde byl mimo jiné i interiér navržený Pravoslavem Radou a Janem Kotíkem. Kotík se na tuto mezinárodní prezentaci připravoval již několik let a v roce 1957 vznikl konečný návrh na vitráž, zhruba v téže době jako se zúčastnil i benátského Bienále současné italské malby.

Za svou monumentální prostorovou vitráž získal ocenění Diplome d'honneur.[4]

⁸⁴ PÁNKOVÁ 1991a, 18.

⁸⁵ FELIX 1965, 6.

⁸⁶ Konzultace s PhDr. Ivou Mladičovou, dne 4. 7. 2009.

V roce 1959 Jan Kotík říká: „žádný druh lidské činnosti nemůže pokračovat ve svém vývoji osamocerě. Problémy jsou často souzvučné, podněty vyzařující z jednoho na druhý, vedeny snahou uskutečnit jednotu tvorby a jednotu života.,“⁸⁷ což dokládá Kotíkovu touhu propojovat jednotlivé druhy umění.

Jan Kotík používal stylové formy své doby, ařídil se estetikou bruselského Expa. Příkladem toho můžou být dva obrazy z roku 1959, kdy v obraze Bez názvu vynikají jasné světlé barvy, zelená, červená a žlutá, odkazující se také svými barevnými a tmaě šedými oblouky k dřívějším obrazům z let 1956. [5]

Obraz Malba navíc obsahuje světelné akcenty, fialové a zelené kontrasty na tvavě modrém pozadí. [6] Vytvořil k ní podobně rozvržené pouzdro katalogu: zářící žlutý podklad s modrými obdélníky ačervenými body. Navíc tato gestická manýra a barevnost připomíná obrazy Asgera Jorna a skupiny Cobra. Také nechává působit tahy štetce s barvou, ale odlišuje se od emotivních sklonů skupiny Cobra, která měla spíše narativní program a jejich díla měla pohádkový, až magický charakter. Jan Kotík svým bytostným zaměřením nikdy neopustil racionální smýšleníČistým tvarům obdélníků a kosouhelníků bruselského stylu dal estetizující formu, ke které možná přišel díky své praxi v designu a předznamenává jimi i zněněné formáty svých obrazů, které vytvářel od roku 1964.⁸⁸ V roce 1960 se vrací k tvarům obdélníků ještě v užitém umění. Navrhuje obálku výstavního katalogu pro trienále v Miláre, kterého se zúčastnil a zkouší podobnou práci s kosodélníky a volně rozvíjeným obrazcem.[7], [8]

III.2.5 Lettristické a kaligrafické tendence: písmo, rýhy

Opakovaným tématem 50. a 60. let se stal znak, koncentrace na tvar a určitý prožitek, přenesený do jednotlivých obrazových záznamů. Malba sama se stává autonomní skutečností řeči odnikud neodvozované, poukazuje jen na sebe samu a přináší s sebou to, co dosud neexistovalo.⁸⁹ Na plochu byly umisřovány znaky a zápisy, imprese vřsané do jednoduchých plošných elementů: čar, rýh, skvrn a barevných ploch. Opojení tahem, trámovitá skriptura, ba i barva v úloze nositele výrazu, to jsou podstatné prvky, ovlivněné kaligrafií a písmářstvím. Prudký příklon ke kvaliě psaného gesta je patrný u španělského malře Antonia Tàpiese, německého Francouze Hanse Hartunga, ale i jejich amerických současníků, abstraktních expresionistů Franze Klineho nebo Jacksona Pollocka. Tyto

⁸⁷ PÁNKOVÁ 1991a, 8.

⁸⁸ PRIMUS 2002, 39.

⁸⁹ HLAVÁČEK 1995, 231.

lettristické tendence pronikaly do všech uměleckých směrů i v Československu (vazbu na lettrismus nejlépe reprezentuje u nás Jří Kolář, Eduard Ovčáček nebo Miroslav Šnajdr). Jan Kotík už v 50. letech rytmizoval své dílo a dával mu předmětné významy tím, že vytvářel formuláře a tabule. Pohrával si a přičleňoval se k lettristickému proudu, i když měl jiné důvody k jejímu vytváření. Reagoval na skutečnost a tíhu padesátých let, podobně jako Balcar svými Dekrety, ke kterým Wittlich přiřazuje Kotíkovu. Ptá se Jana Kotíka v otevřeném dopisu na jeho malbu Počítadlo- zpěvník, jaký význam a smysl tohoto nánětu a na podobnost s Balcarovými Dekrety.⁹⁰ [9] V Balcarových dílech lze nalézt symbolické a existenciální obsahy. Jeho tvorba se vyznačovala potemněnými sugestivními texturami, zraňováním a drásáním materiálu.⁹¹ Spíše než k východní kaligrafii mají tyto obrazy blízko k existenciální byrokracii kufkovských úředníků, jejichž záznamy jsou jakousi absurdní estetizací nečitelnosti osudového rukopisu. [34], [35]

Kotík se ale obhazuje, že k písmovým záznamům dospěl svou cestou. Viděl totiž na poště milánského nádraží, jak si úředník zkouší erární pera do formulářů. Uchvátila ho tajemná skoro až vědecká organizace čar, která byla řízena formuláři.⁹² [10]

Jak jsme se přesvědčili, Jan Kotík volil odlišný systém dorozumívacích znaků, než tomu bylo u Jiřího Balcara. Podobným grafickým a spontánním záznamem může být i jeho Formulář z roku 1962, v němž se mimo lettristických tendencí objevuje i jeho další malířský projev. Jsou tím černá pole, která se objevují v jeho tvorbě už dříve, případně se různě modifikují. V tomto Formuláři se podobně jako v Počítadle nechává vést jasně danou stavbou, kterou zajišťoval načrtnutý řádek. [11]

Příkladem tvorby, která je na pomezí abstraktně expresionistické tvorby a lettristických tendencí v díle Jana Kotíka, je jeho Písmo z roku 1962-63.[12] Podkladem je špachlí vytvořená bílo-šedá expresivní plocha sčitelnými slovy, které nejsou podrobeny rozumové korekci. Jsou zde znatelné přechody ve tvorbě, obraz byl nejspíš přemalován. Hlavním motivem jsou však kaligrafické elementy expresivně vytvořené tmavě šedou barvou připomínající styl grafiti. Rozluštit tento obraz nám pomůže Kotíkova životní situace v té době. Sám byl totiž v milostném trojúhelníku a slovo skála uprostřed obrazu je vlastně přesmyčkou slova láska, na což ukazují též tmavě zelené šipky. Vidíme velký symbol ženského přirození a magický otvor tmavého kosočtverce. Slovo amor v levém dolním rohu a velké ne v horní části obrazu naznačují, že v trojúhelníku šlo nejspíš o žárlivost.⁹³

⁹⁰ WITTLICH 1964, 6.

⁹¹ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 285.

⁹² KOTÍK 1964, 6-7.

⁹³ PÁNKOVÁ/FREIMANOVÁ/SEMRÁDOVÁ 1992, 22.

Bylo nutné pokračovat s konstrukcí plochy, která se čte a ne vnímá; obraz jako sdělení, pohyb pozorování a ne obraz jako iluze. Skladba má určitý řád daný oním sdělením a přitom určovaný stopou gesta, fyzickou akcí. To zároveň ponechává materiálu, aby se choval.⁹⁴ Tyto lettristické záznamy a expresivní shluky rozváděl dál, různě členil obrazovou plochu na nestejnorodé díly, přidával k procesu, který se odehrával uvnitř prapodiivného chuchvalce také jiná sdělení, která byla zřetelnější a přesto nevysvětlitelná. Je zde i zřetelná souvislost s dílem italského malíře Perilliho, jenž měl k českému prostředí blízké osobní vztahy a uspořádal v Praze dvě velké výstavy. Perilliho tvorba se však na rozdíl od Kotíkovy vyznačuje velice střizlivou barevností blížící se východním

kaligrafickým vzorům. Kotík svým *Přístrojem na perillisaci* z roku 1962 humorně reaguje na své rozhovory s Archillem Perilim.⁹⁵

Podobné vnímání světa měl i Karel Malich, který stejně jako Jan Kotík zastával názor, že umění je proces, prostředník mezi objektem a idejí. Důležitější je metoda, než produkt. Malich byl navíc odpůrcem apokalyptické naivity českého informelu.⁹⁶ Malich byl ale na rozdíl od Kotíka inspirován přírodou s magickým a technickým charakterem.

III.2.6 Pole, řádkování, kameny, shluk gestických jader, chuchvalce

Jan jsme již viděli u Kotíkových *Formulářů* a psaných obrazů, byl Kotík krátce zasažen řádem, který určoval řádek. Tvorba mezi lety 1960–1962 zahrnuje jednak větší příklonění k lettrismu, jednak určení struktury obrazu pomocí polí a řádků. Tyto pole jsou více či méně spjata s konkrétní asociací nebo viditelným světlem. [13]

V jeho řádcích se objevují grafické záznamy, shluky gestických jader nebo optických lichoběžníkové útvary s jakými jsme se setkali už v roce 1958. Náznak organických forem a pojetí přírody v díle Jana Kotíka také nejspíše tvoří základ jeho pozdější fascinace čínskou filozofií. Už od padesátých let se začal zajímat o čínskou kaligrafii a později se obrátil i k filosofickému a literárnímu rámci této kultury. V 50. letech začal překládat dokonce knihu čínského mistra *Lao c'*,⁹⁷ kterou se snažil přiblížit českému čtenáři a kterou doplnil o ilustrace v 70. letech.

Inspirace v hledání prapůvodního je dalším Kotíkovým tématem. Oválné plochy, které připomínají kameny jsou vázány do řádkovaných polí. [14] Kameny provází Jana

⁹⁴ HLAVÁČEK 1995, 17

⁹⁵ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991, 67.

⁹⁶ NEŠLEHOVÁ 2000, 132.

⁹⁷ Lao C' 2000.

Kotík do druhé poloviny 60. let. Tehdy zkoušel omalovat skutečné kameny a rozmístit je na desku. Barvy se překrývaly, tvořily jednotlivé vrstvy, kdy ty vrchní byly sloupávány a odkrýval se tak proces, vzniku díla, který byl zásadním zvláště pro abstraktní expresionisty. Jednak je to důkaz Kotíkovy hravosti a prozkoumávání různých způsobů práce s materiálem, zároveň se tím přibližuje k Asgerovi Jornovi, který často používal oválné a tvary, které naplnil hravostí české malby a narativností.⁹⁸ [15]

Kotíkovy práce z počátku šedesátých let vycházejí z kaligraficky traktovaných znaků, které na ploše obrazu vytvářejí velice dramatické a nervní archaické nápisy, příkladem může být Malba z roku 1962. [16] Jde o kombinaci prvků sytě barevného oválu a linearizovaného grafického záznamu. Kotík odmítal redukovat malbu na seismograf záblesků a extází čistého afektivního vědomí, na zápis prchavých duševních stavů či energetických proměn. Chápal ji spíše jako operaci, v níž je práce intuice ustavně vyvažována rozumovým konstruktivním ekvivalentem.⁹⁹

Václav Boštík svým Rytmičkým členěním se přibližuje ke Kotíkovovu obrazu Herakleitos, který vznikl podobně jako jeho Rastry nebo černé díry. [22], [23], [24] Tyto dva obrazy mají k sobě velmi blízko obdobným formálním řešením a barevnou skladbou. Oba vycházeli z rozdílných přístupů, ale snažili se už od poloviny padesátých let reagovat a vyrovnat se s neaktuálnějším uměním. Udělali zde znak tématem svého obrazu. Kolem lineárně zřazených černých bodů u Kotíka, který zdůrazňoval prudkou malířskou akci, probíhalo dynamické dění, obchvacující bod ze všech stran prudkými tahy. I název malby poukazuje na Herakleitův známý výrok: dvakrát do stejné řeky nevstoupíš. Zatímco Boštík zvýrazňoval jednotlivé články a autonomizoval je, kolem bodu postupně vytvořil kruh, který ho uzavíral.¹⁰⁰

III.2.7 Černé a bílé kompozice

Kolem roku 1962 nastává období černých a bílých kompozic, které je zároveň obdobím návratu k ploše obrazu a novému grafickému řešení pomocí geometrie.¹⁰¹ [18] Smysl pro řád a bytostné ukotvení v architektonické stavbě jsou neodmyslitelnou složkou jeho díla, jeho studium typografie a zkušenosti s grafikou vůbec mu nedovolí vytvářet obrazy naprosto spontánní a zcela odtržené od racionálna. Objevuje zde opakování jednoho motivu.¹⁰² Stejným principem opakování se kolem poloviny 60. let zabývá ve svých

⁹⁸ Konzultace s Ivou Mladičovou, dne 4. 6. 2009.

⁹⁹ PADRTA 1966, 4.

¹⁰⁰ SRP 1995, 294 sqq.

¹⁰¹ PÁNKOVÁ 1991a, 8.

¹⁰² HLAVÁČEK 1995, 2.

asamblážích a pracích na papře, kdy seskupuje jednotlivé útržky do shluků pravidelně rozmístěných na ploše.¹⁰³

Pozdější směřování vedlo Jana Kotíka k programu Nové citlivosti jako nové přírody, technické civilizace a jako zdroji nového humanismu, Kotík byl však vůči programu rezervovaný.¹⁰⁴ Chtěl přijmout civilizaci, aniž by se s ní konfrontoval. Bylo mu blízké úsilí o objektivizaci tvárných prostředků a jeho užívání jako konkrétní reality. Pokoušel se očistit malbu od iluzí a symbolů tím, že změnil formát obrazu a rozvinul malbu do prostoru. To předznamenávalo jeho pojetí concept artu, landartu a enviromentu, kdy chtěl, aby se divák podílel na procesu vzniku díla.¹⁰⁵

III.3 Abstraktně expresionistické pojetí tvorby

Jan Kotík se nejprve dostal k bezpředmětné malbě a různým strukturám, nevyhnul se temné dramatickosti českého informelu (i když k tomu nikdy neinklinoval), kaligrafismu a hravým lettristickým tendencím. Od estetizující, harmonizující polohy přechází k expresivnímu výrazu, otisku emocí do obrazu, až se dostal ke gestické malbě.¹⁰⁶

Zpočátku spontánně a později pod vlivem konceptuálního myšlení se malířské gesto stalo tématem malby. Výrazová a neilustrativní akční a gestická malba je záznamem malířova niterného stavu v okamžiku malby.¹⁰⁷ Zajímaly ho vztahy barev, kompozice, zkoumá gesta a jejich emotivní působení. Hledal a objevoval stále nové způsoby a možnosti výrazu a tím otevíral další formy kontaktu s divákem.¹⁰⁸

Pevnou jasnou stavbu výtvarného gesta nelze však jasně spojit ani s abstraktním expresionismem ani s informelem ani s dalšími tendencemi umění začátku šedesátých let.¹⁰⁹

Jan Kotík dospěl k různorodým formám své tvorby v první polovině 60.let. Byl to i výsledek hovorů, které udržoval s umělci mimo Československo, hovorů v evropskými umělci Vedovou, Jornem, Perillim a dalšími, co to znamená *colla Pittura Industriale* a dospěl k tomu, že dal malbě jiný řád, který nebyl kompoziční, ale rozvinutý v prostoru

¹⁰³ MACHALICKÝ/VALOCH 1996, 16.

¹⁰⁴ HLAVÁČEK 1995, 2.

¹⁰⁵ HLAVÁČEK 1995, 3.

¹⁰⁶ MANDYSOVÁ 1997, 4.

¹⁰⁷ [http://www.moravska-](http://www.moravska-galerie.cz/file/?file_id_download=316&file_name=Gesto%20a%C2%A0v%C3%BDraz.doc)

[galerie.cz/file/?file_id_download=316&file_name=Gesto%20a%C2%A0v%C3%BDraz.doc](http://www.moravska-galerie.cz/file/?file_id_download=316&file_name=Gesto%20a%C2%A0v%C3%BDraz.doc), vyhledáno 26. 8. 2008

¹⁰⁸ PÁNKOVÁ 1991b, 30.

¹⁰⁹ MANDYSOVÁ 1997, 4.

a dospěl k nové figuraci. Topografická organizace obrazu je založena na umístění gesta, linií na pravoúhlé ploše. Jan Kotík vytvořil bohatou formu abstrakce ještě před nástupem proudů v 50. a 60. letech.

Na plátnech z let 1955-1962 se objevuje se znak, symbol, jsou to živě barevná plátna, plná neklidu, hry nestejnorodých ploch, dynamických linií a prolínajících se tvár a souhry.

V roce 1956 bylo pro Kotíkovu tvorbu charakteristické lineární pletivo-konstrukce obrazu, zářivá arabeska barevných ploch. Někdy černé vazivo svazuje složitou vibrující konfiguraci, nebo jde o volně rozvíjený obrazec po celé ploše plátna. V této době byl na abstrakci kladen důraz, ale stále byla pevně spjata s realitou.

Již v na začátku šedesátých let tvoří Jan Kotík současně impulsivní vypjaté a expresivní malby, ale zároveň už se začíná posouvat ke znakové malbě. Linie se začaly osvobozovat od barvy, tvaru a formy. Plocha je pokryta vřívou expresivní malbou, vyjadřující drama uvolněné energie. Malíř zasahuje do malby špachtlí a barvou z tuby kreslí přímo na plátno.¹¹⁰ Barva a gesto se stalo vlastním poselstvím obrazu, byla oproštěna od valér šedi a černi, jako tomu bylo u jiných proudů informelu.¹¹¹ Jeho obrazy byly barevnější a optimističtější, jako jiní umělci nepracoval tolik pod tíhou válečných let a s pocitem úzkosti a beznaděje. Nevytvářel informelní struktury: proškrabování, dekalky, zdršňování a vytírání plochy obrazu, které odrážely strastiplné pocity a prožitky informelních umělců.¹¹² Naopak jeho obrazy byly plné psychických impulzů, vzniklých jakoby procesem biologického nařístání, vycházející z jednoho nebo několika center, na které se vážou linie, plochy a barvy.

Ve stejné době dospívá ke konstrukci plochy, která se čte a ne vnímá, k obrazu sdělení, k pohybu pozorování, který dává obrazu řád skladby a ponechává stále materiálu, aby se choval.

Nemůžeme říci, že by Jana Kotíka ovlivnila konkrétní tvorba určité osobnosti, že by se chtěl co nejvíce někomu přiblížit, ale samozřejmě jako každý umělec, i on reaguje na podněty a okolí. I když to nechce přiznat, v jeho díle se objevují určité záblesky a náznaky vlivů aktuálních a pro něj stěžejních směrů. Jedním z nich je abstraktní expresionismus, mající dopad na mnoho umělců. Druhým skupina Cobra, která je pro Kotíka bližší i díky postavě přítele Asgera Jorna.

¹¹⁰ PÁNKOVÁ/FREIMANOVÁ/SEMRÁDOVÁ 1992, 20.

¹¹¹ MACHALICKÝ/VALOCH 1996, 16.

¹¹² NEŠLEHOVÁ 2000, 132.

IV Skupina CoBrA

IV.1 Umělecká východiska

Umění, ke kterému se během padesátých let dospělo, bylo zvláštní formou abstrakce. Mělo podobný základ, ale přesto se krajově velmi různilo a spojovalo umělce několika generací, kteří nepřistoupili na kompromisy mezi realistickou koncepcí (novorealismus, socialistický realismus) a moderní malbou. Strukturální abstrakce byla ve své době radikální alternativou oficiálního umění, protože vyhlásila za jedinou realitu lidskou existenciální zkušenost a za jediné východisko umělecké práce subjektivitu individua.¹¹³ Tato léta totiž byla ve znamení kultu svobody a individualismu a také moderní společnosti postavené na silném trhu a podnikání.

Společná pro všechny vývojové větve byla touha po novém výrazu. Stejná touha, jež nutila své tvůrce využívat netradičních postupů.¹¹⁴

Po válce se znovu vzbudil zájem o nevědomí, otázka duše se dostala do kontextu hrůz smrti, koncentračních táborů a atomových bomb, v kurzu byl zájem o umění abstraktního expresionismu, informelu a skupiny Cobra, která odmítala freudovské surrealistické nevědomí, vnímané jako moc individuální a přebrala spíše kolektivní nevědomí Junga i se zkoumáním totemických postav a zabýváním se mýtickými náčty, pro něž bylo společné mučivé hledání nového člověka a nové společnosti.¹¹⁵

Obrazy informelních a taštických umělců, které vycházely z tvorby Jeana Dubuffeta, působí groteskně, legračně či absurdně. Většina umělců však odmítá jeho figurativní útvary případně neumělý rukopis, využívají po vzoru Dubuffeta informelní textury a šifrovitost. Souvislost mezi skupinou Cobra a Dubuffetovou tvorbou je ve formálním útoku na konzumní společnost.¹¹⁶

Do popředí zájmu se dostávaly i výtvarné projevy dětí a „primitivního umění“. Tito umělci toužili být jako děti - nevinní, nezatížení kulturou. Při tvorbě se nezabývali žádnými zbytečnými myšlenkami, usilovali o tvorbu svobodnou, bezprostřední, niternou, beze studu.¹¹⁷

Český informel u nás je složitější, jeho hranice je pohyblivější a objevují se zde určité odlišnosti od dění v zahraničí. Klíčová léta pro český informel jsou roky 1959 a 1960, kdy

¹¹³ JUDLOVÁ 1994, 11.

¹¹⁴ LEINZ 1996, 155.

¹¹⁵ ŠVÁCHA 1994, 44.

¹¹⁶ LEINZ 1996,

¹¹⁷ <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>, vyhledáno 24. 5. 2008.

se odkrývá jiná dimenze, snaha o naplnění existence, nelebení identity, nutné je obnažit odkrýt to, co zůstávalo skryté. Stejně jako i jiní umělci v našem prostředí i Jan Kotík narušuje hranice mezi sochou a malbou, ale dělá to po svém, jednoduchostí a barevnou škálou.

Jak jsem se již zmínila, skupina CoBrA a jeho hlavní představitel Asger Jorn měl velký vliv na tvorbu Jana Kotíka. Setkali se na Kongresu svobodných umělců v Albě, a stali se dobrými přáteli. Měli blízký pohled na svět a rozuměli si a i jejich práce se v něčem podobali, ač měla jiná východiska. Skupina CoBrA pak byla učovaná myšlenkami Asgera Jorna a Guiseppem Pinote-Galliziem, se kterým se Kotík také na albisolském Kongresu setkal a spolupracoval s ním.

IV.2 Hnutí a umělecká skupina CoBrA

Skupina umělců nazvaná CoBrA vznikla v poválečné éře jako iniciativa, která měla přispět k překonání rigidních akademických pravidel i existujících tradic prostřednictvím spontánního projevu, založeného na fantazijní představivosti dětí nebo mentálně postižených. Dánští umělci experimentovali už před druhou světovou válkou a Asger Jorn pobídl Constanta Nieuwenhuysa, aby učlal to samé i v Holandsku. Postupně Constant spolu s okruhem umělců kolem Karla Appela a Corneilleho založili 16.července 1948 Nizozemskou experimentální skupinu.

8. listopadu 1948 byl během mezinárodní konference v Paříži založen avantgardní spolek CoBrA (zkratka 3 měst Copenhagen-Kodaně, Dánsko, Bruselu-Belgie a Amsterdamu-Nizozemí, kde většina protagonistů žila a CoBrA vznikla vlastně z Nizozemské experimentální skupiny). Šest umělců, Karl Appel, Constant (Anton Nieuwenhuys), Corneille (z Amsterdamu), Asger Jorn (z Kodaně), Christian Dotremont (belgický básník) a Joseph Noiret (z Bruselu) podepsalo manifest 'La Cause était entendue' v pařížské kavárně Notre Dame.¹¹⁸

Skupina se posléze rozrostla a patřilo do ní asi 40 členů z deseti zemí, mezi jeho členy patřili básníci i malři, sochaři, fotografové a filmaři, a všichni umělci tvořili dohromady. Básníci a malři spolupracovali na dílech a vznikaly tak práce "dubbed 'peinture-mots": obrazové zprávy neomezeným způsobem kombinující slova a obrazy. Mezinárodní spolupráce byla zaznamenávána v uměleckém časopise stejného jména skupiny, Cobra journal. Jednotící doktrínou se stala naprostá neomezenost expresionismu, explosivní exprese (vliv německého expresionismu), šíření intenzivních emocí, jako je vášeň, vztek, radost a vtip. Manifest napsaný Christianem Dotremontem, byl založen na

¹¹⁸ <http://www.dutchamsterdam.nl/81-cobra-museum>, vyhledáno dne 28.10.2008

francouzských surrealistech, ale členové upřednostňovali hlavně imaginaci, dětskou kresbu jejich a fantazijní představivost jako zdroj inspirace, mytologii, folklór, orientální kaligrafii nevyhýbali se ani primitivnímu umění (z Afriky a Oceánie) a umění mentálně postižených lidí. odmítala akademické tradice i existující výtvarná pravidla. Umělci skupiny CoBrA také nacházeli inspiraci v mytologickém nebo prehistorickém umění. Jejich umění překračuje hrůzy druhé světové války a moderní civilizace jako takové díky svému zaměření na zdánlivě dětské náměty jako jsou zvířata, nadpřirozené bytosti nebo také masky.¹¹⁹

Umělci měli zájem o spontánní práci s důrazem na barvu a malířský rukopis. Byli proti akademické malbě, nenechali se omezovat v jejich tvorbě, hlavním byl pro ně experiment. Hlásali stejné komunistické učení jako Karel Marx i s dodatkem o jeho pohledu na umění, ale odmítali dogmatické doktríny socialistického realismu i abstraktního umění.¹²⁰ Usilovali o umění pro všechny lidi, bez ohledu na řídy, rasu, intelekt a úroveň vzdělání, vyžadovali oslovení široké veřejnosti. Snažili se o to, aby umělecká forma byla spontánní a vycházela z umělcovy fantazie.¹²¹ Umělci byli ovlivněni surrealismem, německým expresionismem, ale také pracovali s technikami a názory amerických abstraktních expresionistů. Pohrávali si také se současným převládajícím filozofickým směrem, existencialismem, kritickou teorií, která se formovala v 60. letech v Paříži.

První velká mezinárodní výstava CoBrA byla organizována v nizozemském Amsterdamu v roce 1949 Stedelijk muzeem. Další výstava se konala v Liège v roce 1951. Obě instalace byly výborně vymyšleny a přitáhly velký zájem veřejnosti. Výstavy prozrazovaly odhodlanost a sílu tohoto vlivného hnutí, jež bylo experimentující, neklidné a provokativní a pokusilo se nalézt nový vizuální jazyk v pováleném klimatu vážnosti, strohosti a naděje. Jejich umění i když tíhlo k volným a abstraktním projevům, odmítalo danou abstrakci poválečného evropského malířství, která pro ně představovala tvorbu pasivní a neživotnou.¹²² Avšak názory členů se často rozcházely, neboť se během svého působení moc neselektovali a po výstavě v Liège šel každý umělec svou cestou.¹²³ Jejich organizační centrum, které nazývali Bureau international de surrealisme revolutionnaire,

¹¹⁹ <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>, <http://www.museumkampa.cz/cs/Aktualni-vystavy-41.htm>, vyhledáno 6. 6. 2009

¹²⁰ POSPISZYL 2005, 99

¹²¹ <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>, vyhledáno 24. 5. 2008

¹²² <http://the-artists.org/movement/Cobra.html>, vyhledáno 24. 5. 2008

¹²³ <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>, vyhledáno dne 1.12.2008

sídlilo až do oficiálního rozpuštění skupiny v roce 1951 v Cobrahuis v Rue du Marais v Bruselu.

IV.2.1 Hnutí za imaginistický Bauhaus

V roce 1953 založil Jorn společně s Pinotem Galliziem, Enricem Bajem, a delšímčleny Cobry (Karel Appel, Comeille, Constant, Christian Dotremont), a dvěma surrealisty (Matta, Lucio Fontana) Hnutí za imaginistický Bauhaus (Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste M.I.B.I.). Myšlenky propagovali v milánskémčasopise Eristica.

První světový kongres svobodných umělců se konal v roce 1956 a zúčastnili se ho zástupci lettristické internacionály a nekdejší členové hnutí Cobra, sešli se tu umělci a teoretici.

IV.2.2 Situacionalistická internacionála

Někteří z bývalých členů skupiny CoBrA a zástupců lettristické internacionály, kam pařil filmář Guy Debord a jeho žena Michele Bernstein s kolážovými umělci, pro které byla důležitá grafická podoba, lettristické koláže a osobitá grafická poezie, zájem o psychogeografii, vliv architektury na chování člověka¹²⁴ a Mezinárodního hnutí za imaginistický Bauhaus (Asger Jorn a Giuseppe Pinot-Gallizio),¹²⁵ dalo dohromady Situacionalistickou internacionálu, která se nakonec pojmenovala jako společenství Spektáklů, nikdy se ale nestala příliš rozšířenou skupinou.¹²⁶ Nezajímalo je tolik samotné umění, ale bylo pro ně nejdůležitější krajně levicové smýšlení s marxismem a zájmem o surrealismus. Situacionalisté působili hlavně ve Francii, ale i v jiných evropských zemích měli své modifikace. Lišili se svou ůznou mírou konzervativnosti (asi nejkonzervativnější byli Skandinávští situacionalisté).¹²⁷ Ovlivnili další proudy, jako bylo hnutí Fluxus, Nový realismus, nebo utopický urbanismus a celý postmodernismus, protože jejich snažení spočívalo v kritice masové kultury, včetně médií a moderní architektury a konzumní společnosti. Společnost spektáklů byla vlastně politickou organizací, jejím členem byl i umělecký kritik T. J. Clark, reagovala na kapitalismus a zaobírala se jednotným urbanizmem, psychogeografií (vliv geografického prostředí na emoce a chování jedinců), dérive (náhodný prvek, podvědomí) a detournementem (proměnění vysokého umění a ideologie masové kultury). Situacionistický detournement dosáhl vrcholu v roce 1959. Na zakládající schůzi hnutí v roce 1957 Debord přednesl manifest, v němž přiblížil

¹²⁴ POSPISZYL 2005, 108—109

¹²⁵ http://the-artists.org/movement/Situationism_International.html, vyhledáno 17. 5. 2008

¹²⁶ <http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/manifestos.html>, vyhledáno 17. 5. 2008

¹²⁷ <http://www.infopool.org.uk/6209.html>, vyhledáno 8. 9. 2008

koncepti „konstruované situace“, která představovala ústřední motiv situacionistických aktivit. Jádrem situacionistického přístupu k umění byla radikalizace avantgardní představy splynutí umění a života. K umělecké transformaci každodennosti dochází v „konstruované situaci“, tedy v momentu života, „který je konkrétně a záměrně konstruován kolektivní organizací jednotného prostředí a hry událostí“.¹²⁸

Situacionalistická internacionála oficiálně existovala v letech 1957 – 1972, vydávala svůj časopis *Internationale situationniste* a její členové praktickou uměleckou činnost zavrhlí a věnovali se teorii, propagandě a agitaci, ve skupině došlo k hojnému vylučování a odchodům.

Přesto se někteří členové na přelomu 50. a 60. let k výtvarnému umění opět vrátili, např. Pinot Gallizio a Asger Jorn. Pinot se zajímal o průmysl, řemesla a průmysl, experimentoval s novými materiály a vytvářel industriální obrazy, (obrazy dlouhé až 70 metrů, pokryté divokými expresivními gesty mají předznamenávat svět hry, být parodií přítomného kapitalistického světa produkce a konzumace). Plátna vytvořená na výrobní lince, neměla být pouhým pokračováním akčního umění do umění instalace. Asger Jorn zase v roce 1959 vytvořil sérii Modifikací, které jsou líbivými obrazy neutrálních krajín a městských výjevů z 19. století. Jorn je postříkal barvou nebo je částečně pomaloval štětcem abstraktními gesty a figurami ve stylu skupiny Cobra.¹²⁹

Situacionalistické myšlenky se však šíly po celé západní Evropě. Příkladem byla holandská Experimentální skupina, dánská centra avantgardy Host a Spiralen, její členové publikovali v časopise *Helhesten*. Upřednostňovali spontánní zacházení s realitou před zobrazováním.¹³⁰

V roce 1958 vznikla v Mnichově v Německu skupina Spur, jejíž členové posléze žili v exilu ve Švédsku. V roce 1964 byla založena italská skupina Settanta ve Florencii a ta sdružovala umělce, básníky, architekty i dělníky. Jejím úkolem bylo začlenění umění do společnosti, organizovala i několik důležitých kongresů (jako třeba Umění a technologie).

IV.3 Činnost Cobry na kongresu a keramickém sympoziu v italské Albisole

Již v létě 1954 uspořádal Jorn v Albě mezinárodní setkání keramiků. Později se úspěšně opakovalo sympozium v Turíně, kterého se zúčastnil i Kotík. [32]

¹²⁸ MAGID 2009,

¹²⁹ HAL/KRAUSSOVÁ/IVE-ALAIN/BUCHLOH 2007, 391-395

¹³⁰ LEINZ 1996, 154

V roce 1955 byl pořádán Mezinárodní keramický kongres (International congress cemanique), jehož se zúčastnil Pinot Gallizio, Asger Jorn, Simondo a další. Byla zde také zřízena první Pokusná laboratoř (Le Pittura industriale) pod vedením Pinota Gallizia.

Kongres svobodných umělců v jihoitalské Albisole se konal 2. – 8. 9. 1956, k němuž byl vydán 2. buletin M.I.B.I.

Kongres měl mezinárodní charakter, i když se ho nezúčastnilo příliš mnoho členů. Kongresu se účastnili také představitelé tzv. nukleárního malřství: Enrich Baj - ve 40. letech aktivní v uměleckém životě v Itálii, vytvářel především koláže a asambláže, zástupce milánského Hnutí nukleárního umění, které založil se Sergiem Dangellem, utopické architektury : Ettore Sottsass jr., lettristé: Constant (nejprve založil skupinu Reflex v Amsterdamu, poté byl ve skupině Cobra a v Situationalistické internacionále, připravil publikaci o prvním světovém kongresu svobodných umělců)¹³¹, Gil Joseph Wolman (básník a spisovatel činný hlavně v lettristickém hnutí, natočil v roce 1951 film L'Anticoncept, společně s Debordem publikoval metody detournementu, z lettristické internacionály byl ale v roce 1957 vyloučen), Piero Simondo (redaktor milánského časopisu Eristica, založil spolu se svou ženou Verroneovou Situationalistickou internacionálu, byl aktivní v Hnutí za imaginistický Buhaus, byl však záhy vyloučen) a další.¹³²

Tématem kongresu bylo svobodné umění v průmyslové činnosti (Le Arti libere e le Attività Industriali). Umělci a teoretici se shodli na tom, že je potřeba proměnit celé umění a společnost, uvědomovali si utopičnost svých představ. Jednali o unitárním urbanismu a úpravách životního prostředí, díky nimž by dospěli ke svým cílům.

Praktické představení závěrů z 2. kongresu proběhlo na albisolské radnici, spolu s výstavou Futuristické keramiky z let (1925 – 1933) staršího umělce Farfy a děl vzniklých v Experimentální laboratoři při keramickém sympoziu.¹³³

Roku 1956 uspořádal také Asger Jorn v Albisole keramické sympozium. Vyzval k účasti malíře Giuseppa Pinota-Gallizia a Piera Simonda, kteří v Albě také bydleli. Gallizio spolu s Jornem pak založil experimentální laboratoř, která se stala střediskem avantgardního umění. Chtěli produkovat umění ve velkém pomocí průmyslových výrobků.

Asger Jorn se znal s Pravoslavem Radou (studoval keramicko sochařskou školu v Hořicích, poté UMPRUM u prof. Jana Laudy) díky stipendiu v Dánsku v roce 1947.

¹³¹ SIMONDO 1996.

¹³² POSPISZYL 2005, 108—109

¹³³ POSPISZYL 2005, 108—109

Rada však znal jeho tvorbu tehdy jen z jeho grafických listů. Pravoslav Rada se s Asgerem přátelil a jejich korespondence, i když ne příliš početná, trvala celý život (od roku 1953 a je uchovaná v Jornově archivu v Silkeborgu-12 dopisů z let 1953-1971.)

Díky přátelství otce Pravoslava Rady s otcem Jana Kotíka vzniklo přátelství jejich synů. V roce 1956 byli oba dva pozváni do italské Albisoly na kongres. Původně se měl k nim přidat ještě Josef Istler, který však kvůli režimu do Itálie nemohl odjet. Jan Kotík díky politickým konexím z poválečných dob dostal povolení a pas k výjezdu, Pravoslav Rada dorazil o několik dnů po Kotíkovi, až povolení konečně získal přímluvou svého otce u úřadů. Oba však dorazili na kongres až po jeho skončení a tak se setkali už jen s Jornem, Pinotem-Galliziem a Constantem a doplnili své podpisy na závěrečné prohlášení. Zůstali zde ještě 14 dní.

Kotík s Radou pracovali v Experimentální laboratři Pinota Gallizia, vytvářeli keramickou skulpturu, užitou keramiku a malby. Výstava těchto děl se uskutečnila v Divadle-Kirě Corino až po jejich odjezdu.

Kotík s Jornem našel společnou notu, oba byli přesvědčení levicoví intelektuálové a bavili se spolu hodně o umění, strávili spolu za Kotíkova pobytu v Itálii většinu času. Projednávali spolu různé umělecké problémy, třeba různorodost a vztahy struktury obrazu.¹³⁴ Kotíkovy kresby z roku 1957 a 1958 odkazují na skupinu Cobra - nánětem jsou drobnopisné kresby zvířat, případně japonská kaligrafie. [25], [27]

Protože bylo dáno dopředu, že se zde uskuteční také výstava členů sympozia, přivezl Kotík s sebou přivezl soubor kreseb a akvarelů, v nichž rozvíjel myšlenku oprošťování a zjednodušování objektu.¹³⁵

Přátelství Jorna s Kotíkem pokračovalo i v šedesátých letech, kdy Kotík navštívil Jorna několikrát v Paříži...¹³⁶

Kotíkův obraz Postava v plném slunci, vznikl šsně po návratu z Albisoly, v září 1956, má kontrastní barevnost v kombinaci žluté a modré, podobné jako díla Jorna.

Po návratu vytvořil také dílo Benjamin, muž ze železa. Samotný název vymyslel Kotíkův Pinot Gallizio, zachovala se i akvarelová malba, kterou Kotík namaloval přímo v Albě. [31]

¹³⁴ POSPISZYL 2005, 113.

¹³⁵ POSPISZYL 2005, 114.

¹³⁶ POSPISZYL 2005, 116.

Jan Kotík samozřejmě nepřipouštěl žádnou konkrétní inspiraci svých děl. Řešil jednotlivé malářské úkoly a nerad o svých malbách přímo hovořil, nedal žádný návod divákovi ke klíči, jak vnímat jeho umění.

Roku 1957 dával Kotík svým parafigurám názvy historických osobností. Jedná se o figurální námět pouze kompozičně. Kotík zde vtipně poukázal na paradox, že skutečné jméno nemá odůvodnění, neboť se jedná o samostatnou malářskou skladbu. [36]

Některé Kotíkovy obrazy z roku 1957 ukazující na vliv hravé Cobry. Po návratu z Itálie se změnil i Kotíkův technický přístup: začíná používat při malbě špachtli a linie kreslí přímo z tuby. I když asi už s tím dříve experimentoval. Můžeme je srovnávat obecně s tvorbou skupiny, svou barevností a kresebností uplatňující jistou pastóznost barev a hlavně užívající dětské kresby (kresby postav, slunce) a narrativností se přibližuje k obrazům Karla Appela, ale stejně tak můžeme tvrdit, že jde o kresbu typu Dubuffetova art brutu, i když ve skladebnosti vidíme spíše vliv Appela. [26] Obrazem, který to dobře dokumentuje, je malba z ledna roku 1957, využívající navíc všechny klady jiného materiálu než plátna, neboť jde o malbu na sololit (100 x 82 cm), nebo malba z dubna téhož roku tentokrát na plátně (60 x 80 cm). Bohužel jsou oba tyto obrazy v soukromém majetku a nemám (alespoň prozatím) k nim přístup. Viděla jsem je na obrázku při mé konzultaci s Ivou Mladičovou. Po vydání jejího katalogu snad bude cesta k nim přístupnější. Vidím je jako zásadní a jako nejvýraznější důkaz inspirace tvorby Jana Kotíka určitým fenoménem.

IV.4 Agrer Jorn

Asger Jorn (vl. jm. Asger Oluf Jørgensen) se narodil v roce 1914 a začal malovat už v 16ti letech, po shlédnutí výstavy v Silkeborgu, kam se s rodinou přestěhoval. V roce 1936 dostal na Akademii současného umění a studoval u Fernanda Légera v Paříži a zvolil si pseudonym Asger Jorn. Během druhé světové války pobýval v Dánsku. Jeho dílo je ovlivněno malbami Jamese Ensora, Vasileje Kandinského, Paula Klea a Joana Miróa, též přispíval do časopisu Helhesten (1941–1944).

V létě 1946 navštívil švédské Laponsko, poté rok strávil v Tunisku. První samostatnou výstavu měl v roce 1948 v Paříži v galerii Breteau. V roce 1948 se stal zakládajícím členem skupiny Cobra.

Asger Jorn překračoval jako nikdo hranice - umělecky od krásného umění po umění užité, spojoval umění různých národů v Evropě. Právě toto měl společné s Janem Kotíkem (v dánském muzeu v Silkeborgu je také uchováno 5 dopisů od Jana Kotíka a několik

Kotíkových leptů a akvarelů).¹³⁷ Touhu po překonání zaběhnutých schémat má mnoho umělců, ale jim se to opravdu podařilo téměř dokonale.

Díky pařížskému časopisu *Potlatch*, který byl vydávaný Lettristickou internacionálou, nebo spíš její odštěpenou částí se seznámil s Isidore Isou a Guyem Debordem.

Jorn propojoval architekturu s výtvarným uměním, zdobil interiéry básněmi a malbami a zasazoval do nich sochy. Tento proces přetváření domů natáčeli na kameru.¹³⁸

V roce 1948 se během Mezinárodní konference v Paříži stal zakládajícím členem avantgardního spolku CoBrA, utvářel její duch a po rozpadu v roce 1951 se vrátil do rodného města v Dánsku. V roce 1953 začal usilovně pracovat na svých keramických dílech. Následující rok získal díky svému příteli italskému malíři Enrichu Bajovi dům v Albisole, kde žil až do své smrti v roce 1973. Teprve v Albisole se dostal díky tradici tohoto města ke keramice, začíná se tu jeho nejproduktivnější období, vytváří tu své expresivní obrazy. Již dříve se však zajímal o průmyslový design a chápal ho jako prostředek k ovlivňování společnosti.¹³⁹ Jeho způsob práce byl na rozdíl od Kotíka divoký, bezmezně vášnivý a i když podobně jako on čerpal z poznatelné skutečnosti, Jorn se vůči ní vymezoval. Tvrdil, že „nemůže vzniknout žádné umělecké dílo, které by samo o sobě nepředstavovalo odcizení vůči existujícímu reálnému nebo normálnímu vějšímu světu.“ Jeho imaginární figury vystupují z rozbořených barevných polí a stojí proti skutečnosti viditelných jevů, přesto se v jeho práci setkáme s tvary připomínající lidskou figuru.¹⁴⁰

[15]

Byl samozřejmě také ovlivněn severskými ságami a pověstmi, které se hemžily trolly, gnómy a bájnými bytostmi... to ovlivnilo jeho pozdější orientaci na gestiku, výbuch barev a forem. V díle Asgera Jorna se uplatňuje dramatický lyrismus, který se staví proti chmurnému existencialismu vyplývajícího z pozdního surrealismu.¹⁴¹ Začal s pracemi inspirovanými z magického obrazového světa Edvarda Muncha a Emila Noldeho, významnější pro něj bylo setkání se surrealismem Maxe Ernsta a Paula Klea, obdivoval se automatismu a spontánní malbě a tím byl blízký i americké abstraktní malbě, která se formovala v téže době. [33]

¹³⁷ POSPISZYL 2005, 106.

¹³⁸ <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>, vyhledáno 24. 5. 2008.

¹³⁹ POSPISZYL 2005, 117.

¹⁴⁰ RUHRBERG 2004a, 242sq.

¹⁴¹ JUDLOVÁ 1994, 52.

Pracoval s představivostí a satirou. Jeho díla měla sarkastický tón a ironii, ne však pathos (tzn. rys vulgarity). Útočí tak na perfekcionalismus estetizujícího umění a jejich přívržence.¹⁴²

Začlenil se v roce 1954 do Mezinárodní hnutí imaginistického Bauhausu, do skupiny umělců, kteří se cítili jako pokračovatelé Bauhausu ve Výmaru a Desavě.

Se svou putovní výstavou po evropských městech a účastí na konferenci ve Výmaru se stal Jom hlavním zprostředkovatelem kultury mezi jednotlivými evropskými státy a propracoval tak část kulturní identity Bauhausu v padesátých letech.¹⁴³

V roce 1957 se přiřadil k situacionistům, kde vydržel do roku 1961. K této skupině měl bližší vztah svou tvorbou, byli v jistém smyslu pokračováním CoBry.¹⁴⁴

Jornova tvorba byla velmi široká, kromě malby, kresby, kvaší, akvareli, koláží a tisků zahrnovala také knižní ilustrace, tapisérie, návrhy na fresky, keramiku a v posledních letech i sochy. Spojil nerozdělitelně uměleckou tvorbu s architekturou. Jeho díla byla učována pozdním surrealismem, zračilo se v nich hodně chumělého existencialismu, který vystupoval proti dramatickému lyrismu.¹⁴⁵ Instaloval fotografie primitivních obydlí a ukázal tak majitelům takto vyzdobených domů, jak je to krásná kombinace. Jom se zabýval také teoretickými pracemi, články a knihami o umění. Mezi lety 1961 a 1965 vypracoval studii o raném skandinávském umění. V polovině padesátých let cestoval mezi Paříží a Albisolou. Svou první samostatnou přehlídku za oceánem měl v roce 1962 v Lefebre Gallery v New Yorku. Jeho radikalismus se projevil tím, že odmítal veřejný zájem, dokonce i nepřevzal různé ceny, odmítal vyznamenání a ani nechál vystavovat na bienále v Benátkách v dánském pavilonu.

Při srovnání na nás Kotíkovy obrazy působí více robustním dojem než Jornovy malby. Stále spontánně vynalézá užití barvy a podobně jako Jom klade důraz na samotný proces vzniku díla. Tím se přibližuje i Pollockovu abstraktnímu expresionismu. Přes všechnu hravost, spontánnost a vtip, které vznik díla provázely a jsoucitelné i celkovém vyznění jejich obrazů, jsou to malby osobních výpovědí a snahou o odkrytí společenských jevů.¹⁴⁶ [20], [44]

U Jorna dominuje imaginativnost, mýtus a magie, cíleň používá barvy, podobně jako Kotík, narozdíl od něj nechává rozehrávat figurativní prvky. Jeho práce je obdána

¹⁴² RUHRBERG 2004a, 243.

¹⁴³ <http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/manifestos.html>, vyhledáno 17. 6. 2009.

¹⁴⁴ http://the-artists.org/movement/Situationism_International.html, vyhledáno 17. 6. 2009.

¹⁴⁵ LAHODA 1994, 11

¹⁴⁶ LEINZ 1996, 156.

vizionářskou představivostí a jeho energie malářského gesta útočí na perfekcionismus estetizujícího umění. Navzdory divokosti tahů štětce nejsou jeho barvy a formy beztvaré. Podobně jako Jan Kotík i Asger Jorn udržuje vždy jakousi rovnováhu abstrakce a předmětnosti, přičemž v jeho raném díle je vztah k předmětu silnější, později u něho zrovna jako u Kotíka dominuje svoboda a vířivé gesto. Pro Jorna musí vždy vzniknout umělecké dílo, které je odcizeno existujícímu reálnému **v**ějšímu světu. Jorn se ve svých malbách se však ale nikdy neoprostil od náznaku reality **p**řírody či figurace.

V Abstraktní expresionismus

Druhá světová válka přinesla deziluzi a základním požadavkem se stala svoboda umělecké činnosti. Soudobé umění se stalo veřejnou až masovou záležitostí. Amerika byla velmi informována a vzhlížela k evropské moderně i odkazu 19. století. Ve čtyřicátých letech však došlo ke zlomu a umělci především z New Yorku ukázali, že jejich něsto se stalo centrem poválečného umění. Zásadní význam mělo už od svého založení v roce 1929 ve Spojených státech Museum of Modern Art. Jeho velkolepé sbírky ovlivnily sbratelksou činnost na kontinentu a podnítily vznik dalších muzeí.¹⁴⁷ Velká prezentace newyorské školy v MoMA však proběhla až v roce 1952. Zatímco pařížská abstraktní École de Paris produkovala díla vyšlá ze staré estetiky, v Americe se zpčátku dařilo vitálnímu a přesto citlivému způsobu práce, který se byl označen za abstraktní expresionismus.¹⁴⁸

Abstraktní expresionismus dostal jméno díky své kombinaci intenzivních cút a vlastního výrazu německých expresionistů s neobraznou estetikou evropských abstraktních škol (jako byl futurismus, Bauhaus nebo syntetický kubismus, impresionismus nebo též surrealismus). Obecně se vyznačuje výstředností, demonstroval vitalitu a vyrovnání se s novou realitou. Byla nově pojata estetika, která není omezená evropskými standardy krásy, řádu nebo tvaru.¹⁴⁹

Traumatizující zkušenosti válčného stavu vnesly do umění více vážnosti, frustrací, emocionálního a existenciálního obsahu. Všude se tyto elementy smísily do originálního projevu akční, expresivní malby, jakési poezie gesta.

Abstraktní expresionismus spojoval mnoho rozdílných individuálních uáčů, kteří měli společné jen to, proti čemu byli, kteří pracovali v izolaci ve 30. a 40. letech. Proto není možné udělat generalizaci tohoto hnutí.¹⁵⁰ Abstraktní expresionismus je víc idea než styl. Problémem abstraktního expresionismu je, že se snaží unifikovařadu osobností, které se snažili o svou jedinečnost a neprogramovost a kladli důraz na individualitu. Přesto mají něco společného, touhu po autobiografickém gestu, po nenapodobitelné stopě barvy, která by převedla osobní pocity a emoce přímo na materiálovou plochu plátna.¹⁵¹

¹⁴⁷ RUHRBERG 2004b, 270 sq.

¹⁴⁸ RUHRBERG 2004b, 272.

¹⁴⁹ Hal HAL/KRAUSSOVÁ/IVE-ALAIN/BUCHLOH 2007, 154.

¹⁵⁰ ARNASON 1969, 488.

¹⁵¹ HAL/KRAUSSOVÁ/IVE-ALAIN/BUCHLOH 2007, 438

Abstraktní expresionismus dynamicky objevuje hloubku a napětí emocí na plátně a jeho charakteristickým rysem bylo přijímání umělce jako nekonformní individuality. Společnými znaky se stala uvolněná malířskost, vyjádření psychických stavů, instinkt, spontánní emoce, duchovní nebo fyzická energie, důležitost gesta a výrazu. Obrazy působí vnitřním jasem a mlžnou magickou citovou bezprostředností, vyjadřují nezkažené základní lidské pocity.

Důležitým prvkem tohoto směru je objevování abstrakce ve vztahu mezi barvou a formou. Plátna vznikají jako konečná odpověď po dlouhé meditaci. Upřednostněn je svět mystiky, ticha a tajemství zen-buddhismu namísto chladného a systematického uvažování. Abstraktně expresionističtí umělci pojmají svou tvorbu zcela odlišně (řadí se sem akční malba, syrové, brutalistní náznaky i lyrická verze), spojující charakteristika je jen nejdůkladnější zaplnění prostoru plátna, většinou velkého formátu.

Poválečný abstraktní expresionismus v Evropě nebyl tak vulgární a ironizující jako v Americe, kde tím byl determinován vkus. Evropské tendence sněhovaly spíše do pathosu a byly ovlivněny francouzskou lyrickou abstrakcí.

Obecně vzato se evropské umění lišilo od amerického svou rafinovanější podobou, která byla ale méně konceptuální než umění v USA. Americké vnímání umění bylo organičtější, konkrétnější a tím i brutálnější...¹⁵²

Evropa totiž kontinuálně pokračovala v aktivitách moderních malřů, v tradici Legera, Chagalla, Ernsta, Massona, Picassa. Evropa byla lhostejná k programové abstrakci a programové figurativnosti, destruovala to staré, převládala zde imaginativnější složka a Evropský abstraktní expresionismus daleko více odkazoval na surrealismus.

V Itálii byl Chirico již minulostí, kdežto v Americe konstruovali abstraktní expresionismus jako nové umění a obdivovali starší mistry. Amerika přinesla novou myšlenku, že obraz není kompozicí, ale strukturovanou plochou a že metoda obrazu je nadřazena záměru-námětu, konceptu a tedy že je nutná koncepce metody.¹⁵³

Německo, Polsko a Itálie v 50. a 60. letech objevovaly různé aspekty expresivní figurativnosti. V Německu byly vytvářeny primitivní, těžké figury odvozené od Maxe Beckmana, v Polsku Jan Lebenstein razil materiálovou abstrakci v prostředí, které bylo hodně zasaženo figurálním malřstvím; ve Španělsku působil Karel Appel a Antonio Saura, kteří vyšli ze surrealismu, jejich díla se vyznačovala tragickou expresí, nebo sociálními podtexty. Ve Francii, kde byla dominantní geometrická abstrakce, se objevovali takoví

¹⁵² HLAVÁČEK 1995, 5

¹⁵³ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991

umělci jako Dubuffet nebo Giacometti, kteří šli proti proudu a z nich se pak odvozovali mnozí pováleční umělci. Mnozí byli ovlivněni Kleem nebo obdivovali schopnost komunikace Duchampa.¹⁵⁴ Práce s hmotným materiálem se stala spíše doménou Evropy, zejména pro český informel byla materiálová struktura jedním z nejpodstatnějších a nejcharakterističtějších prvků.¹⁵⁵

Typickým projevem evropského abstraktního expresionismu byl úzký vztah k přírodě a tím i ke světlu, prostoru a barvě. Ale barva byla posuzována jen v rámci působení světla. To vše vytvářelo duchovní, meditativní náboj prací.¹⁵⁶

Už v polovině padesátých let se podle Greenberga abstraktní expresionismus vyčerpal. Toto umění se institucionalizovalo, zakademizovalo, stalo se konvenčním a původní hysterie gest Pollocka, Klineho se staly obecně použitelným návodem k estetizaci materiálu.

Všeobecná únava a zmatek způsobily, že byl nakonec abstraktní expresionismus v druhé polovině šedesátých let vytlačen pop artem a minimalismem a novým realismem, obnovenou geometrií a konkrétní malbou.¹⁵⁷

V.1 Jackson Pollock

Osobnost Jacksona Pollocka byla vždy brána jako významná, ale až článkem v časopisu Time o Pollockovi z roku 1950 se potvrdilo jeho pevné místo v dějinách umění. Jackson Pollock (1912–1956) je v současnosti pokládán za jednu z největších osobností amerického malířství.

Počáteční Pollockovo dílo je hodně ovlivněno Miróovým surrealismem a vycházelo z Picassova odkazu kubistického ornamentálního uspořádání obrazové plochy. Spojuje v něm prvek indiánského symbolického obrazového písma s monumentální expresivitou mexických muralistů (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros).¹⁵⁸

V roce 1940 se Pollock seznámil s mystikem, konzervátorem muzea a spisovatelem Johnem Grahamem, který mu zprostředkoval koncept umělce jako šamana.¹⁵⁹

Tím u mladého Pollocka došlo k zásadnímu zlomu a on začal objevovat zcela novou malířskou metodu, dripping, která mu umožnila realizovat malbu jako jakýsi

¹⁵⁴ ARNASON 1969, 488

¹⁵⁵ HESOVÁ/GROSENICKOVÁ 2006, 9

¹⁵⁶ NEŠLEHOVÁ 2000, 132

¹⁵⁷ HLAVÁČEK 1995, 2.

¹⁵⁸ RUHRBERG 2004b, 273.

¹⁵⁹ CUMMING 2003

soukromý rituál. Tato ojedinělá technika je jen zdánlivě založena na náhodě. Používá sice libovolného stékání barev bez použití šetce, jejich vrhání na plochu a drásání, ale malířova kontrola je evidentní. Právě ta vedla k neopakovatelnosti jednotlivých obrazů. Umělec se snažil hledat původnost v přecivilizovaném světě a tak se díky drippingu stal součástí obrazu.¹⁶⁰ Barvy se nanášejí na plátno položené na podlaze a malíř při práci do obrazu vstupuje a stává se jeho součástí. Pollock svou práci vysvětluje na základě téměř mystických přirovnání: „Potřebuji vnímat rezistenci země, potřebuji cítit, že jsem součástí malby, a skutečně se do ní pohroužit.“¹⁶¹

Tématem Pollockových často velice rozměrných obrazů je sám akt malby, divoké gesto kaligrafie, které bývá přirovnáváno k rituálům šamanů. Pollock řekl: „Moderní umělec zpracovává a vyjadřuje svůj vnitřní svět; jinými slovy vyjadřuje energii, pohyb a jiné vnitřní síly.“¹⁶²

Pollock užívá názvy svých obrazů jako číslo 1, či jedna, což je podle Clarka Pollockovou touhou o dosažení absolutní celosti nebo absolutní přednosti.¹⁶³

Jeho zhuštěná tkaniva barev vznikala za ohromného sousředění. V řadě svědectví o Pollockově malbě se vyskytují zmínky o prvcích meditace, která ho přiblížila metodám východních kaligrafií. Pollock se východní kaligrafii nejvíce přiblížil ve svých kresbách a černobílých obrazech.¹⁶⁴

Drippingové malby jsou však transparentní, figurace se v nich neukrývá, Pollock se snažil o nefigurativní tvorbu a to nasvědčuje podle Clarka tomu, že jeho návrat k figuraci je daný stukturálností.

Pollockovy figurální náměty, ke kterým se vrátil kolem roku 1951, vycházejí z jeho podvědomí, ve třicátých a čtyřicátých letech se Pollockovy obrazy formují ze vzpomínek nebo archetypálních obrazů (vliv Freuda a Junga), v letech 1947-1950 tvořily archetypy základ barevných spleť, jenž vyvrcholily na konci 50.let. Pollockova *Pasífa*^[44] je dílo inspirované surrealismem, v šifrovitých propleteních tvarů ukazuje drama narození dítěte, Minotaura, napůl člověka, napůl býka, dceři boha slunce Pásífaé a jeho ukrytí v labyrintu.

¹⁶⁰ RUHRBERG 2004b, 274.

¹⁶¹ RUHRBERG 2004a, 245.

¹⁶² CUMMING 2003

¹⁶³ CLARK 1999

¹⁶⁴ CUMMING 2003

Je zde zájem o mytologii, souboj s plátnem, dějovost a děsivost námětu a technika spontánního malířského gesta.¹⁶⁵

V.2 Abstraktní expresionismus v Kotíkově tvorbě, vliv amerických umělců

Abstraktní expresionismus ovlivnil téměř všechny soudobé umělce, buď ho přijali nebo jím byli alespoň fascinováni, nebo se vůči němu vymezovali.¹⁶⁶ Je to zřejmé i následujícího citátu: „Tématem malby je akt malby samotné a omezenost individuálního malířského rukopisu se stává překážkou,“ řekl Jan Kotík v roce 1957 u příležitosti výstavy kreseb Bohumila Kubišty v pražské Mladé frontě.

Abstraktní expresionisté tedy i Pollock používali email a akryl pro jejich vlastnosti, dal se lít a práce mohla být rychlejší než práce olejovými barvami. Tato technika lití obrazů se u Kotíka objevuje jen v několika obrazech, např. Hlava z roku 1959, ale pro něj to byla jen zkouška možného užití materiálu než postup jemu vlastní.[39]

Pollock je znám hlavně jako malíř zcela abstraktních děl a představitel spontánního vytváření obrazů, ale je známo také, že vycházel ze surrealismu a tak se v jeho díle objevuje současně nepředmětná i figurální malba. A právě figuraci v jeho abstraktních obrazech můžeme srovnat s Kotíkovou upozaděnou figurací v abstraktní malbě. Jeho obraz Bez názvu z června 1959 (opět je ale v soukromých rukou a nemůže ho prezentovat) se velice přibližuje Pollockovu dílu. Vidíme zde na pozadí abstraktních čar a expresivních tahů štětcem znatelný a světlejší kříž, který můžeme interpretovat jako postavu...

Avšak podstatou spojitosti s Pollockovým dílem a abstraktním expresionismem není užití stejného postupu při vytváření díla, ale v jeho expresivních gestických liniích ve struktuře lidské postavy. [43]

V roce 1962 vytváří Jan Kotík rastry, kompozice a malby v podobě černých děr. [18] Je to ve stejné době jako jeho černobílé kompozice s motivem opakování. Tyto rastry, kterým vévodí proniky do obrazové plochy, jsou však na rozdíl od jeho Maleb z roku 1962 hustěji pokryty tmavými nerovnoměrnými body, které vytváří rastr a jednotný řád celého obrazu. [19]

Tyto Rastry z roku 1962 se nedají srovnávat pouze s dílem Jacksona Pollocka, nýbrž podobných prací je více a najdeme je spíše na evropském kontinentu. Umělci vytváří jednotlivé, jakoby neukončené obrazy, které obsahují určité uzlové body. Nicméně

¹⁶⁵ LEINZ 1996, 147.

¹⁶⁶ NOVÁK 2001, 45

v západní Evropě v nich nepřevládají pocit radosti z objevování nového a procesuálnosti malby, ale spíše existenciální pocity.¹⁶⁷ [20]

Kotík sám se vyjádřil, že výtvarní umělci se nalézají v bezprostředním ohrožení a pozbyli starých nadějí, že jejich cesta se podobá Odysseovu bloučení, kdy umělce na jedné straně ohrožuje Skylla politiky a na druhé straně Charybda komerce, jež obě chtějí člověka pozřít, avšak politika by napřed ještě ráda rozžvýkala. Proto chápe důležitost role umělce, která je vlastně vnucována a to nejen ve smyslu vnějším, ale předurčuje cestu také zevniř.

Jan Kotík přemýšlí o podstatě své existence jako umělce a dospívá k názoru, že nejlepším řešením pro něj je zbavit se slohových imperativů surrealismu i tašismu, zpochybnit předem daná pravidla. V tom ale právě spočívá nebezpečnost umění, protože relativizuje oprávněnost řádu..¹⁶⁸

¹⁶⁷ KUNDERA/NEŠLEHOVÁ/SPIELMANN 1997, 32.

¹⁶⁸ KUNDERA/NEŠLEHOVÁ/SPIELMANN 1997, 34.

VI Tašismus, art brut a informel

VI.1 Situace v západní Evropě

Termín tašismus poprvé užil roku 1950 francouzský kritik Michael Tapié v souvislosti se stylem tvorby Wolse,¹⁶⁹ a Georga Mathieua, pro něhož rychlost gesta znamenalo vyloučení jakéhokoli zákroku vědomí.¹⁷⁰ Jako umělecký směr se tašismus rozvinul v 50. a na začátku 60. let a rozvíjel se souběžně s americkou akční malbou. Tvorba informelu by se dala charakterizovat jako umění netvárnosti, převládá spontaneita, bezprostřednost, nezkaženost. Umělci často pracují s různými materiály (sádra, hlína, písek, omítka), které se vzpínají jakémukoli řádu. Na volnost při využití nejužnějších materiálů (což je pro informel charakteristické) se zaneřil Michel Tapié. Právě on ovlivnil celé francouzské umění a díky němuž se vyvinula hloubavější verze amerického abstraktního expresionismu, fascinace symbolem a materií.¹⁷¹

Tato nová tendence byla revoluční a umělci byli bráni vážně, protože se konečně po umění zase žádala akce. Dubuffet, Wols, Brien, Fautrier bojují svými existenciálními neklidnými obrazy proti geometrické abstrakci, ale přijali z ní postoj, že malba nemusí nic zobrazovat, protože je sama realitou.¹⁷² Kleeův výrok z roku 1924, že „umění nereprodukuje viditelné, nýbrž činí viditelným“, opravňoval umělce ke svobodě malířského rukopisu.¹⁷³ Další důležitou charakteristikou informelu jsou náměty čerpané z podvědomí, z přírody a vůbec z dění okolního světa.

Fautier ve svých děsivých obrazech již v roce 1945 ponechával antropomorfní prvky a bezprostředně dramatickou linií a téměř monochromní barevností ovlivnil podobu české verze informelu pro děsivost a blízkost smrti a existenciální drama, skutečnosti vynořující se ze vzpomínek.

Jean Dubuffet své umění označil jako art brut (umění v surovém stavu), aby zdůraznil odmítání jakýchkoli estetických kritérií a rafinovaností. Přitahovala ho naivnost dětské kresby a nekultivovaná spontaneita výtvarného vyjádření duševně chorých. Spojil některé prvky, které přejala pozdější hnutí CoBrA s magickým mysticismem, hledá to, co je prapůvodní, ještě nezformované, to, co teprve vznikne.¹⁷⁴ (Alberto Burri),

¹⁶⁹ http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=260, vyhledáno 15. 4. 2009

¹⁷⁰ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991

¹⁷¹ LEINZ 1996, 142

¹⁷² NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991

¹⁷³ LEINZ 1996, 141

¹⁷⁴ RUHRBERG 2004a, 244

Základ spočíval v tom, že ani sám malř nevěděł (a nebylo to pro něj ani důležité), jak se bude dílo od začátku do konce vyvíjet.

Wolsovy obrazy jsou drásavé, vražedné, jasný žetelný vášnivý výřik dramatu jednoho člověka a všech lidí. Wols totiž dával do svých obrazů vše, maloval je svým osobním dramatem a vše rozmetal. Pavučiny jemnýchčar v prostoru bez perspektivy a bez tíže, buď akvarelově průhledné tenké čáry nebo explosivně rozmetané barevné proudy.

Nemaloval dílařízená rozumem, ale znázomňoval svými obrazy bídu svého života. Tyto obrazy vznikaly za války, proto působily tak bezprostřední blízkostí zoufalství a posléze inspirovaly informelní plátna v celé Evropě.¹⁷⁵

Pro španělský informel bylo typický, po prožitých traumatických událostí režimu, také jako v našem prostředí o patetická a universální gesta, návrat k původním iberských zdrojům, barevnou střídmost a meditativní zaměření Antonia Saury.¹⁷⁶

Silné metamorfózy hmoty, která měla náplň duchovního prožitku, vytvářeli umělci, kteří měli bezprostřední nepříjemné zkušenosti s totalitním režimem a tím se víc přibližoval našemu českému prostředí, byli Němec Gerhard Hoehme, který uprchl na začátku 50. let z NDR do Düsseldorfu a Jan Lebenstein. Provázel je také strach a úzkost a nedostatek informací, jako české umělce. To ovšem přinášelo i odvahu a chuť vyjadřovat se jinak, než oficiální socialistický realismus.¹⁷⁷

To, že tašismus vyrůstá přímo ze surrealismu je zřejmé z popisu Andrého Massona, člena pařížské skupiny surrealistů, který své první automatické kresby a malby vytvořil v roce 1924 a v roce 1961 k nim napsal, že vznikají nejprve čistými cestami- grafickými znaky a stávají se rytmem a zaklínadlem, ve druhé fázi tvěření obrazu přistupuje k rozmazaným skvrnám vymaňování a uvolňování obrazu, kdy obraz je pouze stopou, vyvrženinou z moře. Tento popis odpovídá technice tašismu, rozkrývání skvrn na plátě a gestickému automatismu, který má původ v podvědomí malře (abstraktní expresionismus). Obraz je tedy výsledkem spontánních, automatických a rychlých rozhodnutí, jenž nemá přímý vztah ke smyslové zkušenosti umělce a v nichž vytrhává z chaosu kreativní, nový řád. Díla, která spojovala tato metoda rychlého gesta se stopami různých materiálů, tvořili umělci naprosto rozdílní Tapiés, Burry, Mathieu, de Stael a Schumacher a přesto jejich obrazy neměly surrealistický charakter jako u Massona.

Někdy využívá meditativních cvěření zen-buddhismu a pracuje s východními kaligrafiemi podobně jako v Americe. Například práce Georges Mathieu, které vytváří ve

¹⁷⁵ RUHRBERG 2004a, 13.

¹⁷⁶ http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=362, vyhledáno 15. 4. 2009.

¹⁷⁷ KUNDERA/NEŠLEHOVÁ/SPIELMANN 1997.

velké rychlosti, protože ta mu umožňuje zachytit a vyjádřit to, co stoupá z hlubiny bytí, aniž by byl zadržán zásahem rozumu a zněněn racionální úvahou. Jindy zdůrazňuje intenzitu emocionalitu a pro protí kompozičním zákonům zdůraznil náhodu a hravost, jak je tomu v díle Freda Thieler.

VI.2 Situace u nás

V našem prostředí byla větší potřeba nově interpretovat umění a pohlížet na svět zbavený předstírání, falešných předpokladů a idealizace. Zásadní pro umělce nejenom v českém prostředí bylo znovuhodnocení individuality jedince. S touto potřebou souvisela i otázka identity. Nutnost vymanění umělce z ustálených zvyklostí a dohodnutých schémat. Moderní umělec prezentoval právě prožívanou existenci v její plné otevřenosti. Tvůrčí proces byl záměrně nedefinován a neukončen, užívali se nové netradiční postupy, materiály a prostředky. Obraz se stával událostí. Důraz byl kladen na svobodu a bezprostřednost vyjadřování a na transformaci hmot uskutečňovanou jakoby vnitřní silou.¹⁷⁸

Byla to doba otevřené názorové konfrontace, během níž byly postupně prolamovány tradiční hranice mezi jednotlivými tvůrčími disciplínami, které se vzájemně ovlivňovaly a inspirovaly. Po násilně přerušném vývoji v době stalinské totality konce 40. a první poloviny 50. let se začalo s obrodou autentického uměleckého výrazu a jeho vlivu na širší společnost. Rok 1957 znamenal přelom v nazírání na uměleckou tvorbu díky významným výstavám, které se uskutečnily. První z nich byla výstava Zakladatel českého moderního umění, uskutečněná v Praze v Brně a znamenala definitivní rehabilitaci levicových avantgard. Tato výstava byla důležitá pro mladou generaci, která v té době nastupovala na scénu. Po mnoha sporech povolil Svaz výtvarníků zakládání tvůrčích skupin, z nichž první vystoupila skupina Máj (1957).

Tehdy docházelo k prvním, většinou zprostředkovaným dotekům s aktuálním výtvarným děním na Západě, spolu s nástupem nové generace umělců s novátorskou, energickou vizí.¹⁷⁹ Podněty byly i díla Dubuffeta, Tapiése, Burriho a Fautiera, k tomu přispěla soudobá hudba a drama Samuela Becketta, Zvláštnost českých projevů spočívala v tom, že nevycházely pouze ze spontánního znakového záznamu, jako tomu bylo u představitelů francouzské lyrické abstrakce, ale česká tvorba směřovala ke konfigurativním symbolům a seskupování významových vrstev hmotných struktur v celky, které ukazovaly psychofyzickou realitu umělce. Tento projev vytvářel kompletní

¹⁷⁸ NEŠLEHOVÁ 2000, 127

¹⁷⁹ http://www.cmvu.cz/vyrocnizpravy/zprava_2005.pdf, vyhledáno 5. 8. 2008.

a systematickou interpretaci světa a tato interpretace souzněla s magičností Prahy, jejími gotickými katedrálami a barokní polohou a pracemi v souladu se znovuobjevenými Kafkovými a Klímovými literárními díly.¹⁸⁰

Důležitým počinem pro konfrontaci se západním světem může být, že se časopis *Preglad artystyczny* dostal i na českou scénu a alespoň trochu obnovil přervané kontakty s mezinárodní tvorbou. Tento polský liberální umělecký časopis sledoval vývoj poválečného světového umění a různé orientace v avantgardním hnutí v oblasti nefigurativní tvorby. Zde také vyšel proklamativní text několika českých umělců (Jana Kotíka, Mikuláše Medka a Josefa Istlera), kteří postupně vytvářeli program strukturální abstrakce v Československu.¹⁸¹

Za východisko z hospodářského kolapsu byl pokládán export do ekonomicky bohatých západoevropských zemí, kde nebylo možné prezentovat z hlediska výtvarné úrovně socialistickou šed'. Úsilí vyvrcholilo úspěšnou účastí Československa na Světové výstavě v Bruselu 58, kam se po dlouhých letech izolace dostali mnozí umělci a začali obnovovat styky se zahraničím (nejen západoevropským, ale i východním směrem k svobodnějšímu Polsku, Jugoslávii a sovětskému undergroundu).

Desátá Světová výstava Expo konaná v Bruselu, která začala 17. dubna 1958, znamenala demonstraci pokroku a optimismu. Idylického souladu ve společnosti a prezentace moderního způsobu života, který souvisel s ekonomickým a technologickým rozvojem. Návštěvníci Československého pavilonu zde poprvé viděli kolekci moderního světového umění a navázali kontakt se světovým poválečným vývojem. To, co bylo u nás propagováno jako nedůležité nebo ošklivé, to se ukázalo na Expu jako nosné. Bruselský styl se vyznačoval znakovou abstrakcí i ostrou geometrickou formou, dekorativností, abstraktní stylizací figury do estetického tvaru, dynamickým tvarovým řešením, a dobově populárním mikrosvětlem nukleární genetiky a byl vytvářen asymetrií, jasnými plošnými barvami v kontrastu s liniemi. Brzo stal tak žádaným, že se odstraňovaly všechny, i kvalitní dřívější práce. Již však začátkem 60. let se bruselský styl stával tak vyhraněným a uzavřeným tématem, že se dávala přednost spíše technicistním, brutalistním nebo minimalistickým tendencím.¹⁸²

¹⁸⁰ KUNDERA/NEŠLEHOVÁ/SPIELMANN 1997

¹⁸¹ KOTÍK/MEDEK/ISTLER 1956, 11

¹⁸² BERGMANOVÁ 2008

V šedesátých letech se umění internacionalizovalo. Na české umělecké scéně působily různé umělecké proudy a tvůrčí skupiny, které se navzájem prolínaly a polarizovaly.¹⁸³

Umělci kolektivně zaměřili k abstrakci jako společnému výrazovému prostředku, k němuž nezávisle a z opačných stran dospěli představitelé nejružnějších směrů a generačních vrstev. Jádrem informelu však leží u mladších představitelů, kteří byli založeni na neprogramovosti a sešli se na nevěřejných konfrontacích v roce 1960. Konfrontace byly horečnatým vystoupením ve vzrušené atmosféře, kdy se doba počítala ne na roky, ale na týdny. Byly formulováním nového zobrazovacího jazyka mladší generace umělců, jehož jádro tvořili kromě iniciátorů ještě další výrazné osobnosti Antonín Tomalík, Zbyšek Sion a Zdeněk Beran.¹⁸⁴

Svůj vzor nacházeli v začátku českého moderního umění a proto pro ně byla důležitá výstava Zakladatelé českého moderního umění, konaná v roce 1957. Podoba českého informelu vyúsťuje z domácí situace a rozvinula v tak existenciální polohu a vnitřní zraňovanou a vystupňovanou výrazovost, v podobě materiálové malby, strukturální malba s asketickou až monochromní barevností různých odstínů šedočerných, tmavě hnědých a pískových tónů. Tato česká poloha obrazové struktury počítala s použitím netradičních materiálů a sklonem k vyjádření subjektivních pocitů beznaděje. Díla, sestavená z antiestetických materiálů sesbíraných na smetištích, se však většinou nalézají pocity absurdnosti, symbolické a existenciální obsahy.¹⁸⁵ Práce se vyznačovala spontánním přístupem a díla byla postupována živelností vitalismu. Tento způsob byl proto blízko k gestickým projevům.¹⁸⁶ Vystoupili zde také umělci polohy surrealistické, kteří byli založeni na psychickém automatismu a vnitřním modelu a podporovali intenzivní duchovní poselství - Istler, Piesen. Josef Istler, pracující s psychogramy malířských gest už od poloviny 40.let. Po polovině 50. let vytvářel malby, kde propojoval metodu psychického automatismu s vyříbeným výtvarným citem, náhodou a nečekanost drippingu s uvážlivostí vykrývaných barevných ploch, v nichž byla učitá síla imaginace. Na přelomu 50. a 60. let konfiguroval v texturální malbě bohatou strukturací vnitřních prostorových plánů. Malíře konfrontací spojuje také úsilí o definitivní, dokončenou a uzavřenou podobu díla. Tím se tato mladší generace lišila od tvorby Jana Kotíka. Kotíkovu tvorbu zde můžeme vymezit vůči materiálovému proudu informelu. Jan Kotík materiály neimitoval,

¹⁸³ NEŠLEHOVÁ 2000, 135

¹⁸⁴ WITTLICH 1951, 5.

¹⁸⁵ CHALUPECKÝ 1994, 82

¹⁸⁶ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 289.

ale přímo s nimi pracoval, jak se ukázalo v jeho kolážích a prostorových i plošných asamblážích.

Důležitým se stal rok 1963, sice se nepořádala žádná společná výstava, ale došlo k závěrečné diferenciaci postojů a ustálení uměleckých názorů i u autorů, kteří se předtím jasněji nevyhranili. V polovině šedesátých let pak přestal být kladen důraz na společný přístup a vyzdvihování osobního pohledu.¹⁸⁷

¹⁸⁷ SRP 1995, 293

VII Závěr

Kotíkovo dílo je svébytné a originální, i díky tomu, že nepodléhal žádným kánoům, pravidlům nebo skupinovým programům a byl solitérem v českém umění. Jeho dílo je těžké zařadit, protože se neustále proměňovalo, nedrželo se jednoho stylu ani v průběhu jedné práce, reagovalo na jednotlivé dobové tendence a hledalo si vlastní cestu. Jan Kotík byl fascinován procesualností, změnou a hledáním nových cest. Byl všestranně zaměřen, nezabýval se jenom jednou uměleckou tvorbou, ale expandoval do i jiných uměleckých oborů, které později kombinoval a spojoval.

To, že se jeho dílo vyvíjelo v jednotlivých skocích a posouvalo se od řešení jednoho tématu ke druhému, je také výsledkem hovorů, které udržoval s evropskými umělci mimo Československo, a jeho informovaností o aktuálním světovém dění. Nemůžeme ovšem Jana Kotíka vytrhávat z našeho domácího prostředí, neboť zde byl silně zakotven a jeho některé jeho obrazy se dají porovnat s konkrétními díly českých umělců, jakým byl například Václav Boštík.

To, že dospěl k různorodým formám své tvorby v první polovině 50. let, byl výsledek i jeho vyřídání v umělecké rodině s možností dozvídat se o uměleckých problémech od útlého dětství. Znal zakladatele české moderny i tvorbu svých uměleckých kolegů, se kterými se neustále konfrontoval.

Už před polovinou padesátých let se Kotíkova tvorba stala bezpředmětnou a odtrhávala se stále více od reality, s níž však nikdy neztratila vazbu. V roce 1956 Jan Kotík navštívil keramické sympozium v italské Albě. Zde se seznámil s vůdčí osobností umělecké skupiny CoBrA, Asgerem Jornem. Jeho osobnost byla Kotíkovi velmi blízká a inspirací se mu staly Jornovy práce. [41], [42] Jan Kotík ale bral v patřnost činnost celé této skupiny. V jeho tvorbě se však začíná více uplatňovat hravost a humor. Používá i jiný technický přístup, který se však objevuje už dříve v umění abstraktního expresionismu, za jehož pokračovatele byla skupina CoBrA považována.

Další vliv na Kotíkovy práce měla světová výstava Expo 58 v Bruselu a její ornamentalizovaná estetika. Spolu s nedávným kontaktem s dánským umělcem ji přetavil do svého osobitého stylu.

V práci jsem se snažila i vystopovat vliv prací Jacksona Pollocka ze čtyřicátých a padesátých let, což se mi jeví hlavně na obrazech Rastrů a Ploch z roku 1962.

Kotíkova tvorba se v nejbližší době dočká nového zhodnocení také v připravovaném souborném soupisu z pera Ivy Mladčové, u které jsem mohla nahlédnout dosud nepublikované práce a tyto zařadit do kontextu vlastní i světové tvorby.

VIII Résumé

Práce pojednává o životě a díle Jana Kotíka, zvláště s přihlédnutím k jeho abstraktně expresionistické tvorbě.

V jedné kapitole je uveden přehled literatury, zabývající se nefigurativním poválečným uměním u nás a ve světě a jejím zhodnocením.

Dále je popsán život Jana Kotíka v souvislosti s jeho dílem, vlivy a osobnosti, které na něj působily. Ve svém mládí byl především ovlivněn svým otcem Pravoslavem a estetikou Skupiny 42. Postupně se začíná jeho tvorba oprostovat od viditelné skutečnosti až si našla svébytné místo mezi různými směry abstraktního umění. Z různých inspiračních vlivů je uvedena především tvorba Skupiny CoBrA a jejího nejvýraznějšího představitele, dánského umělce Asgera Jorna.

Jan Kotík byl dobře informovaný o evropském a americkém soudobém umění a to i v těžkých padesátých letech, nepřejících abstraktnímu umění. Mohl cestovat do zahraničí na výstavy a kongresy a udržovat kontakty s umělci mimo Československo.

Významná byla i jeho aktivní účast na Světové výstavě Expo '58 v Bruselu.

Kotíkovo dílo je velmi různorodé, obsahuje užité umění, knižní obálky, volnou malířskou tvorbu i teoretické práce.

Snažila jsem se Kotíkovo malířské dílo, vzniklé na přelomu 50. a 60. let, zařadit do kontextu s českou a světovou tvorbou a vystopovat vlivy, které na jeho práci měl představitel abstraktního expresionismu ve Spojených státech Jackson Pollock.

V závěru práce je uveden stručná charakteristika tehdejších směrů nefigurativního umění, které se vztahovaly i k českému prostředí.

Snažila jsem se o co nejširší pohled na danou tematiku, v důsledku toho jsem se nesusoustředila na podstatu jednotlivých Kotíkových děl.

IX Seznam vyobrazení

1. foto Karel HETTEŠ: Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev. In: Tvar IX / 3, 1957, 82-90
2. **Jan Kotík**: Podpis. Reprodukce z: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950—2001, Kon-Kg, Výtvarné centrum Chagall, Ostrava 2001, s. 107.
3. **Jan Kotík**: Konfigurace, 1956, akvarel, kvaš na papíře, 21×30,55 cm. Museum of Modern art v Albě. Reprodukce z: Karel HETTEŠ: Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev. In: Tvar IX / 3, 1957, 88.
4. **Jan Kotík**: vitráž pro výstavní pavilon na EXPU v Bruselu, 1958. Reprodukce z: Jan Kotík, výběr z díla, NG Praha, Staatliche kunsthalle Berlin, muzeum bochum, 1992.
5. **Jan Kotík**: Bez názvu, 1959, olej na plátně, 89,5×116,5 cm, Galerie Jiří Švestka. Reprodukce z:
6. **Jan Kotík**: Malba, 1959, olej na plátně.
7. **Jan Kotík**: knižní obálka k *Duodicesina triennale di milano*, 1960. Reprodukce z: katalog k Československému pavilonu na výstavě v Miláně, In: Umění je abstrakce, Česká vizuální kultura 60. let, Zdenek Primus, katalog výstavy, Praha 2002, s. 95.
8. **Jan Kotík**: Verše, 1959; O tom, 1962, tisk na kůži. Reprodukce z: Umění je abstrakce, Česká vizuální kultura 60. let, Zdenek Primus, katalog výstavy, Praha 2002, s. 96.
9. **Jiří Balcar**: Dekret I, 1961, ČMVU, olej na plátně. Reprodukce z: Dějiny českého výtvarného umění VI 1, 1958-2000, Informelní projevy, Academia, Praha 2000, s. 127.
10. **Jan Kotík**: Písmo, 1962-63.
11. **Jan Kotík**: Formulář, 1962, olej na plátně, 116×97 cm. Reprodukce z: Hetteš Karel: Liberecká výstava Jana Kotíka, in: Tvar 1963, XIV, roč. 3, 222.
12. **Autor**: Písmo, 1962-63
13. **Jan Kotík**: Červené pole, 1961, olej na plátně. Foto: <http://www.zlin.cz/sgz/Pics/V%FDstavy/50/Sberatele/slide2.htm> vyhledáno 29. 2. 2008.
14. **Jan Kotík**: Řádkování, 1960. Reprodukce z: Ludmila Vachtová: katalog výstavy Jana Kotíka: Práce z let 1939 – 1968, SVU Mánes, 1968 (červen-červenec), Praha 1968 (KC 1483 UPM), 10.
15. **Asger Jorn**: Dopis synovi, 1956-57, 13×19 cm. Reprodukce z:
16. **Jan Kotík**: Malba, 1962, olej na plátně, 146×120 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: Atelier 09, 1991, Jan Kotík se skutečně vrací, rozhovor se Simonou Mehnert.
17. **Jan Kotík**: Malba II., 1962, olej na plátně, 153×120 cm, Galerie Cheb. Foto: http://www.galeriecheb.cz/site/zobraz_obraz.php?max=../obr_sbirky/kotik.jpg|Jan%20Kot%C3%ADk|Malba%20II.%201962|olej.%20pl%C3%A1tno%20153%20x%20120%20cm, vyhledáno 26. 12. 2008
18. **Jan Kotík**: Malba, 1962, olej na plátně, 146×120cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: Jan Kotík, obrazy 1938-1969, GU Karlovy Vary, Východočeská galerie Pardubice 1991, 48.
19. **Jan Kotík**: Rastr, 1962, olej na plátně, 114×130 cm.
20. **Jackson Pollock**: Hledání, 1955, olej, email, plátno, 146×228,6 cm, soukromý majetek. Reprodukce z: Rurhberg 2004, 271.

21. **Jan Kotík:** Rastr 2, 1962, olej, 130×114 cm. Reprodukce z: Ludmila Vachtová – katalog výstavy Jana Kotíka: Práce z let 1939 – 1968, SVU Mánes, 1968 (červen-červenec), Praha 1968 (KC 1483 UPM).
22. **Jan Kotík:** Plocha, 1961, olej na plátně, 130×114. Liberec. Reprodukce z: Hetteš Karel: Liberecká výstava Jana Kotíka, in: Tvar 1963.
23. **Václav Bošтік:** Rytmičké členění (Černá a bílá), 1962, olej na plátně, Národní galerie. Reprodukce z: České moderní umění 1900 – 1960, in: Karel Srp, Informel, Národní galerie, Veletržní galerie, Praha 1996, s. 294.
24. **Jan Kotík:** Herakleitos, 1962, olejna plátně. ČMVU. Reprodukce z: České moderní umění 1900-60, Národní galerie, Veletržní palác, Karel Srp, Informel, Praha 1996, s. 567.
25. **Asger Jorn:** pagina con incisione dal libro Friedbof de Maulwürfe, 1959. Reprodukce z:
26. **Karel Appel:** Hlavy v bouři, 1958.
27. **Jan Kotík:** Antarktida, 1959, tuš, pero, štětec na papíře, 21×29 cm, ČMVU. Foto: archiv ČMVU (via. http://sbirky.cmvu.cz/index.php?request=show_detail¶m=463&hl=cs&lr=lang_cs&as_site=search=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej vyhledáno 27. 12. 2008).
28. **Jan Kotík:** Antarktida, 1960, olej, strukturální malba (olej) na plátně, 130×162 cm, ČMVU. Reprodukce z: Dějiny českého výtvarného umění VI 1, 1958-2000, Informelní projevy, Academia, Praha 2000, s. 125.
29. **Jan Kotík:** Kompozice II., 1963, olej na plátně. Reprodukce z: České moderní umění 1900-60, Národní galerie, Veletržní palác, Karel Srp, Informel, Praha 1996, s. 959.
30. Asger Jorn s manifestem. Foto: ed. Piero SIMONDO (ed.): Una Mostra. Jorn In Italia. Gli Anni Del Bauhaus Immaginista 1954 – 57. Jorn a Moncalieri 1965 – 1972. Turín 1996.
31. Experimentální laboratoř . Foto: ed. Piero SIMONDO (ed.): Una Mostra. Jorn In Italia. Gli Anni Del Bauhaus Immaginista 1954 – 57. Jorn a Moncalieri 1965 – 1972. Turín 1996
32. Kotíkovo dílo na keramickém sympoziu. Foto: ed. Piero SIMONDO (ed.): Una Mostra. Jorn In Italia. Gli Anni Del Bauhaus Immaginista 1954 – 57. Jorn a Moncalieri 1965 – 1972. Turín 1996
33. **Asger Jorn:** Senza titolo, acrilico su carta, 122×161 cm, Coll. privata, Torino. Reprodukce z:
34. **Jan Kotík:** Konfigurace, 1957, kombinovaná technika, lept, 21,6×15,6 cm, ČMVU.
35. **Jan Kotík:** Figura, 1957, litografie, 42×11 cm. AGH. Reprodukce z:
36. **Jan Kotík:** Beniamino l'uomo di ferro, 1956, china su carta, 20×30 cm, Coll. privata, Torino. Reprodukce z: Piero SIMONDO (ed.): Una Mostra. Jorn In Italia. Gli Anni Del Bauhaus Immaginista 1954 – 57. Jorn a Moncalieri 1965 – 1972. Turín 1996.
37. **Jan Kotík:** Postava v plném slunci, 1956, olej na plátně, 44×66 cm. Oblastní galerie v Jihlavě. Reprodukce z: Ludmila Vachtová: Katalog výstavy Jan Kotík: Obrazy v Oblastní galerii Vysčiny v Jihlavě roku 1965 (srpen-říjen), nepag.
38. **Jan Kotík:** Medvídek Teddy, 1959.
39. **Jan Kotík:** Hlava krále, 1959, olej na plátně.
40. **Jan Kotík:** Malba, 1960, olej na sololitu, 66,5×145,5 cm.
41. **Asger Jorn:** Untitled - Bez názvu, 1956- 57. Foto: <http://www.notbored.org/jorn.html>, vyhledáno 29. 2. 2008.

42. **Asger Jorn**: Ztráta středu, 1958, olej, plátno, 114×146 cm. Gent mus van hadendaagse kunst. Reprodukce z: Ruhrberg, s.244.
43. **Jan Kotík**: Malba, 1958, olej, plátno. Reprodukce z: Obrazy 1938-1969, GU Karlovy Vary, Východočeská galerie Pardubice 1991, 40.
44. **Jackson Pollock**: Pásifaé, 1943. Reprodukce z: Malířství 20.stol., Gottlieb Leinz, s140.

X Seznam literatury

1. **ARNASON 1969** — **H. H. ARNASON**: History Of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography. London, 1969.
2. **ASHTON 1973** — **Dore ASHTON**: The New York School: A Cultural Recording. New York 1973.
3. **BERGMANOVÁ 2008** — **Marie BERGMANOVÁ**: Výstava Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let, Městská knihovna, GHMP 2008.
4. **CÍSAŘOVSKÝ 1957** — **Josef CÍSAŘOVSKÝ**: Ještě k výstavě Jana Kotíka. In: Kultura I/17, 1957.
5. **CLARK 1999** — **T. J. CLARK**: Farewell To An Idea: Episodes from a History of Modernism. New Haven 1999.
6. **CRISPOLTI 1971** — **Enrico CRISPOLTI**: L' Informale. Storia e poetica: Abstract-expressionism, abstracion-lyrique, action-painting, art autre, art brut, automatismo, gesto, informel, new-dada, nuclearismo, spazialismo, tachisme. Tachisme. In: Beniamino CARUCCI (ed.): L'informale Storia e Poetica. Roma 1971.
7. **CUMMING 2003** — **Robret CUMMING**: Slavní malři, Praha 2003.
8. **DEBORD 2007** — **Guy DEBORD**: Společnost spektaklu, Praha 2007.
9. **FELIX 1965** — **Zdeněk FELIX**: Malřovo ohlédnutí. In: Výtvarná práce XIII/21, 1965.
10. **FRASCINA 1985** — **Francise FRASCINA (ed.)**: Pollock and After: The Critical Debate. New York 1985.
11. **FRONC 2005** — **Josef FRONC**: Legendární Skupina 42.
<http://www.infofila.cz/new/zpravodaj-2-2005-legendarni-skupina-42-r-11-c-1855>
12. **GREENBERG 2000** — **Clement GREENBERG**: Avantgarda a kýč. In: Revue Labyrinth, číslo 7/8, 2000.
13. **GUILBAUT 1996** — **Serge GUILBAUT**: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism. Freedom and the Cold War*; *Serge GUILBAUT: Abstraktní expresionismus, svoboda a studená válka. Jak New York ukradl Pařížanům modernismus*. In: *Literární noviny* 7/24, 1996, roč., č. 24.
14. **HAL/KRAUSSOVÁ/IVE-ALAIN/BUCHLOH 2007** — **Foster HAL / Rosalind KRAUSSOVÁ / Bois IVE-ALAIN / Benjamin H. D. BUCHLOH**: Umění po roce 1900,

- Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus, přel. Joef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková, Slovart Praha 2007.
15. **HESSOVÁ/GROSENICKOVÁ 2006** — **Barbara HESSOVÁ / Uta GROSENICKOVÁ (ed.)**: Abstraktní expresionismus. Slovart Praha 2006 (z němčiny přeložila Jitka Kňourková).
 16. **HETTEŠ 1957** — **Karel HETTEŠ**: Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev. In: Tvar IX / 3, 1957.
 17. **HLAVÁČEK 1995** — **Josef HLAVÁČEK**: Nová citlivost (kat. výst.). Praha 1995.
 18. **HOROVÁ 1995** — **Anděla HOROVÁ**: Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1995.
 19. **HOROVÁ 1996** — **Anděla HOROVÁ**: Druhá pražská retrospektiva Jana Kotíka. In: Ateliér XXII, 1996.
 20. **HŮLA 2001** — **Jiří HŮLA**: Rozhovory. Praha 2001.
 21. **CHALUPECKÝ 1994** — **Jindřich CHALUPECKÝ**: Nové umění v Čechách, Praha 1994.
 22. **JUDLOVÁ 1994** — **Marie JUDLOVÁ (ed.)**: Ohniska znovuzrození. České umění 1956-1963 (kat. výst.). Praha 1994.
 23. **KOTÍK 1966** — **Jan KOTÍK**: Pohled zpátky. In: *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 2, 4sq.
 24. **KOTÍK 1969** — **Jan KOTÍK**: Hrách na stěnu házeti aneb o užitečnosti věcí, Praha 1969.
 25. **KOTÍK 1954** — **Jan KOTÍK**: Tradice e kultura československé výroby. Praha 1954.
 26. **KOTÍK 1974** — **Jan KOTÍK**: Konsum oder Verbrauch. Versuch über gesellschaftlichen Reichtum Hofmann und Campe, Berlín 1974.
 27. **KOTÍK 1986** — **Jan KOTÍK**: N Karel HETTEŠ: Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev. In: Tvar IX / 3, 1957, 82-90 HETTEŠ 1957eúplný kompas, Kolín n. Rýnem, 1986.
 28. **KOTÍK 1954** — **Jan KOTÍK**: Tradice e kultura československé výroby. Praha 1954.
 29. **KOTÍK 1974** — **Jan KOTÍK**: Konsum oder Verbrauch. Versuch über gesellschaftlichen Reichtum Hofmann und Campe, Berlín 1974.
 30. **KOTÍK 1986** — **Jan KOTÍK**: N Karel HETTEŠ: Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev. In: Tvar IX / 3, 1957, 82-90 HETTEŠ 1957eúplný kompas, Kolín n. Rýnem, 1986.
 31. **KOTÍK 2003** — **Jan KOTÍK**: Tři přednášky o užité hodnotě, výrobě a návrhu. Praha 2003.

32. **KOTÍK 1964** — **Jan KOTÍK**: Odpověď Jindřichu Chalupeckému, Výtvarná práce XII/7, 1964.
33. **KOTÍK/RADA 1957** — **Jan KOTÍK / Pravostal RADA**: AlbIsola. In:Tvar. Časopis pro užité umění a průmyslové stavebnictví XIV, 1957.
34. **KOTÍK/MEDEK/ISTLER 1956** — **Jan KOTÍK / Mikuláš MEDEK / Josef ISTLER**: Z plastyki czechoslovakckiej, in: *Przegląd artystyczny, č.3,1956, s.112-117*;;ibidem Ohniska znovuzrození, České umění 1956-63, katalog výstavy, ed. Marie JUDLOVÁ, GHMP a Ústav dějin umění AV ČR v Městské knihovně, Praha 1994.
35. **KUNDERA/NEŠLEHOVÁ/SPIELMANN 1997** — **Ludvík KUNDERA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Petr SPIELMANN**: Informel a skupina Cobra ze sbírek bochumského muzea (kat.výst.). Brno 1997.
36. **LAHODA 1994** — **Vojtěch LAHODA**: Krotký modernismus, in: Ohniska znovuzrození, české umění 1956-63, katalog výstavy, ed. Marie JUDLOVÁ, GHMP a Ústav dějin umění AV ČR v Městské knihovně, Praha 1994.
37. **LAMAROVÁ 1988** — **Milena LAMAROVÁ**: 50. léta - užité umění a design (kat. výst.). Praha 1988.
38. **Lao C' 2000** — **Lao C'**: *Tao-te-t'ing*. Praha 2000.
39. **LEINZ 1996** — **Gottlieb LEINZ**: Malířství 20.stol. Praha 1996.
40. **LEJA 1997** — **Michael LEJA**: Abstract expressionism: Sources and Surveys. London 1997, nepag.
41. **MAGID 2009** — **Václav MAGID**: Zrušení nebo uskutečnění? Posmrtný život situacionistických strategií. In: Socialistický kruh, http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=270&Itemid=49hp/Situacionisté, vyhledáno 6.7.2009.
42. **MACHALICKÝ/VALOCH 1996** — **Jiří MACHALICKÝ/ Jiří VALOCH (ed.)**: Jan Kotík 1936-1996, Kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy (kat. výst.). Praha 1996.
43. **MANDYSOVÁ 1997** — **Hana MANDYSOVÁ**: Jan Kotík. In: Ateliér XIV, 1997.
44. **MARTER 2007** — **Joan M. MARTER**: Abstract expressionism: The International Context. New Jersey 2007.
45. **MEDEK/KOTÍK/ISTLER 1956** — **Mikuláš MEDEK / Jan KOTÍK / Josef ISTLER**: Z plastiky czechoslowaticzkiej. In: *Przegląd artystyczny III*, 1956.
46. **NEŠLEHOVÁ 2000** — **Mahulena NEŠLEHOVÁ**: Informelní projevy 1958—70. in: Dějiny českého výtvarného umění VI 1, 1958-2000, Praha Academia 2000.
47. **NEŠLEHOVÁ 1997** — **Mahulena NEŠLEHOVÁ**: Poselství jiného výrazu. Pojetí informelu v českém umění 50. a první polovině 60. let (kat. výst.). Praha 1997.

48. **NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991** — **Mahulena NEŠLEHOVÁ / Antonín DUFEK / Jiří VALOCH**: Český informel / Půkopníci abstrakce z let 1957-1964 (kat.výst.). Praha 1991.
49. **NOVÁK 2001** — **Ladislav NOVÁK**: v rozhovoru s Jiřím Hůlou, in: Jiří Hůla: Rozhovory, dauphi edice slovo a tvar, Praha 2001.
50. **PADRTA 1966** — **Jiří PADRTA**: Nová formálnost a obsahovost v obrazech Jana Kotíka. In: Výtvarná Práce XIV/5, 1966.
51. **PADRTA 2000** — **Jiří PADRTA**: K situaci, Výtvarné umění XVIII, 1968.
52. **PÁNKOVÁ/FREIMANOVÁ/SEMRÁDOVÁ 1992** — **Marcela PÁNKOVÁ / Milena FREIMANOVÁ / Růžena SEMRÁDOVÁ**: Jan Kotík: Texty 1939-1991 (kat.výst.). Praha 1992.
53. **PÁNKOVÁ 1991a** — **Marcela PÁNKOVÁ**: Aspekt osobního postoje. In: Marcela Pánková: Jan Kotík: Obrazy 1939-1969 (kat. výst.). Karlovy Vary 1991.
54. **PÁNKOVÁ 1991b** — **Marcela PÁNKOVÁ**: Jan Kotík se vrací, Ateliér X, 1991.
55. **PEČÍRKA 1957** — **Jaromír PEČÍRKA**: K výstavě Jana Kotíka. In: Kultura I/17, 1957.
56. **PETROVÁ 1991** — **Sylva PETROVÁ**: Ars- Techné Jana Kotíka, In: Marcela PÁNKOVÁ: Obrazy 1939-1969 (kat. výst.). Karlovy Vary 1991.
57. **PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2007** — **Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.)**: Dějiny českého výtvarného umění VI/1- 1958 / 2000, Praha 2007.
58. **POSPISZYL 1998** — **Tomáš POSPISZYL**: Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Praha 1998.
59. **POSPISZYL 2007** — **Tomáš POSPISZYL**: Umělec 3/2007:
<http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=1387&roc=2007&cis=3>
vyhledáno 29. 2. 2009.
60. **POSPISZYL 2005** — **Tomáš POSPISZYL**: Srovnávací studie. Praha 2005.
61. **PRIMUS 2002** — **Zdenek PRIMUS**: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60.let, Praha 2002.
62. **RABAS 1990** — **Jan RABAS**: Co byla a je Umělecká beseda? In: Internetová prezentace Umělecké besedy, <http://umeleckabeseda.cz/cz/historie.htm>, vyhledáno 8. 6. 2009.
63. **RESTANY 1968** — **Pierre RESTANY**: Naše umění očima zahraničních kritiků, Výtvarné Umění, XVIII/1, 1968.
64. **ROSENBERG 1952** — **Harold ROSENBERG (rec.)**: The American Action Painters. In: Art News 51/8, 1952.

65. **ROSS 1990** — **Clifford ROSS**: Abstract expresionism: Creators a Critics: An Anthology. New York 1990.
66. **RUHRBERG 2004a** — **Karl RUHRBERG**: Mezi vzpourou a souhlasem. In: Ingo F. WALTHER: Umění 20. století. Malířství, Skulptury a objekty, Nová média, Fotografie. Praha 2004.
67. **RUHRBERG 2004b** — **Karl RUHRBERG**: New York místo Paříže. In: Ingo F. WALTHER: Umění 20. století. Malířství, Skulptury a objekty, Nová média, Fotografie. Praha 2004.
68. **RYBÁK 1957** — **Josef RYBÁK**: Umění životní pravdy nebo libovůle? K recidivám nenávratných včerejšků v našem současném umění. In: Rudé právo XXXVII/103, 1957.
69. **SANDLER 1970** — **Irving SANDLER**: The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expresionism. New York 1970.
70. **SIMONDO 1996** — **Piero SIMONDO (ed.)**: Una Mostra. Jorn In Italia. Gli Anni Del Bauhaus Immaginista 1954 – 57. Jorn a Moncalieri 1965 – 1972. Turín 1996.
71. **SPIELMANN 1979** — **Petr SPIELMANN**: Lebens auf Jan Kotiks, In: Herbert SIMON: Jan Kotik, Arbeiten 1970-1979 (kat. výst.). Berlín/Bochum 1978/1979.
72. **SRP 1995** — **Karel SRP**: Informel. Abstrakce a renesance modernismu. In: Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Karel SRP (ed.): České moderní umění 1900-1960(kat. výst.). Praha 1995 SRP 1995.
73. **STOKVIS 2001** — **Willemijn STOKVIS**: Cobra, the Road to Spontaneity, Blaricum 2001.
74. **ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001** — **Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ**: České umění 1938-1989. Programy / kritické texty / dokumenty. Praha 2001.
75. **ŠETLÍK 1996** — **Jiří ŠETLÍK**: Cesty po ateliérech, 1976-1986. Praha 1996.
76. **ŠVÁCHA 1994** — **Rostislav ŠVÁCHA**: Krotký modernismus. In: Marie JUDLOVÁ 1994.
77. **TUCHMAN 1986** — **Maurice TUCHMAN**: The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985. Los Angeles 1986.
78. **VACHTOVÁ 1965** — **Ludmila VACHTOVÁ**: Jan Kotík. Obrazy (kat. výst.). Jihlava 1965.
79. **VALOCH 1997** — **Jiří VALOCH(ed.)**: Katalog k retrospektivě Jana Kotíka, Praha 1997.

80. **VESELÝ 1991** — **Aleš VESELÝ**: Okamžik, kdy velbloud uchem jehly. In: Informel, Praha 1991.
81. **VVP AVU** — České umění 1939-1999: Programy a impulzy. Praha 2000.
82. **WITTLICH 1964** — **Petr WITTLICH**: O akademismu a moderním umění. Dopis Janu Kotíkovi. Výtvarná práce XII/7, 1964.
83. **WITTLICH 1951** — **Petr WITTLICH**: Jak si sáhnout na podstatu, In: Ateliér, 1991.
84. **YOSHIHARA 1956** — **Jiro YOSHIHARA**: The Gutai Art Manifesto. In: Geijutsu Shincho. Tokyo 1956, http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=128 vyhledáno 26. 6. 2009.

XI Obrazová příloha



1. Jan Kotík v ateliéru

A black and white image of a handwritten signature in cursive script. The signature reads "jan kotík" in lowercase letters, with a distinctive flourish at the end of the word "kotík".

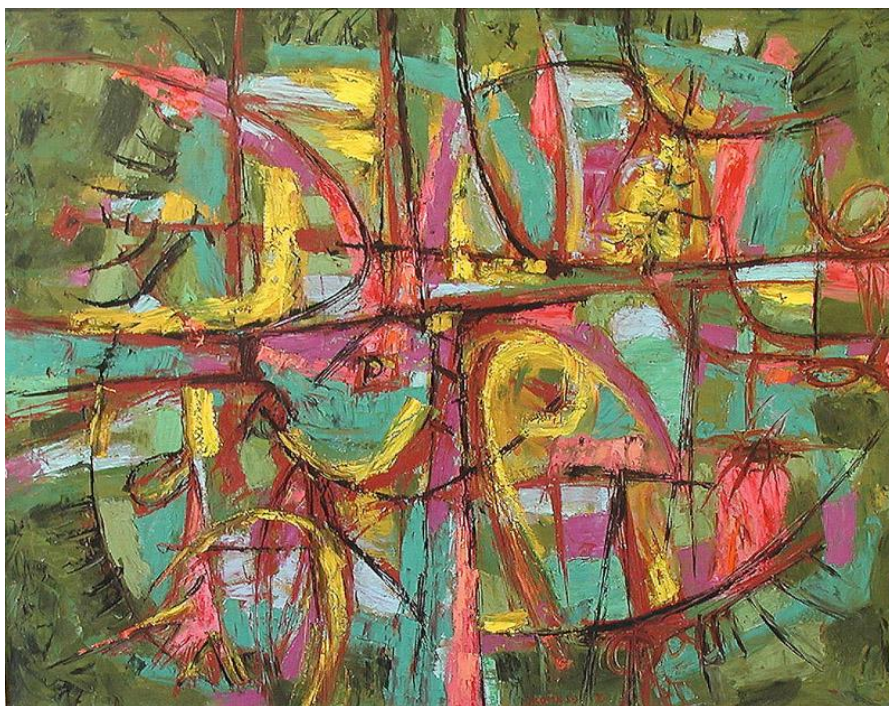
2. Jan Kotík: podpis



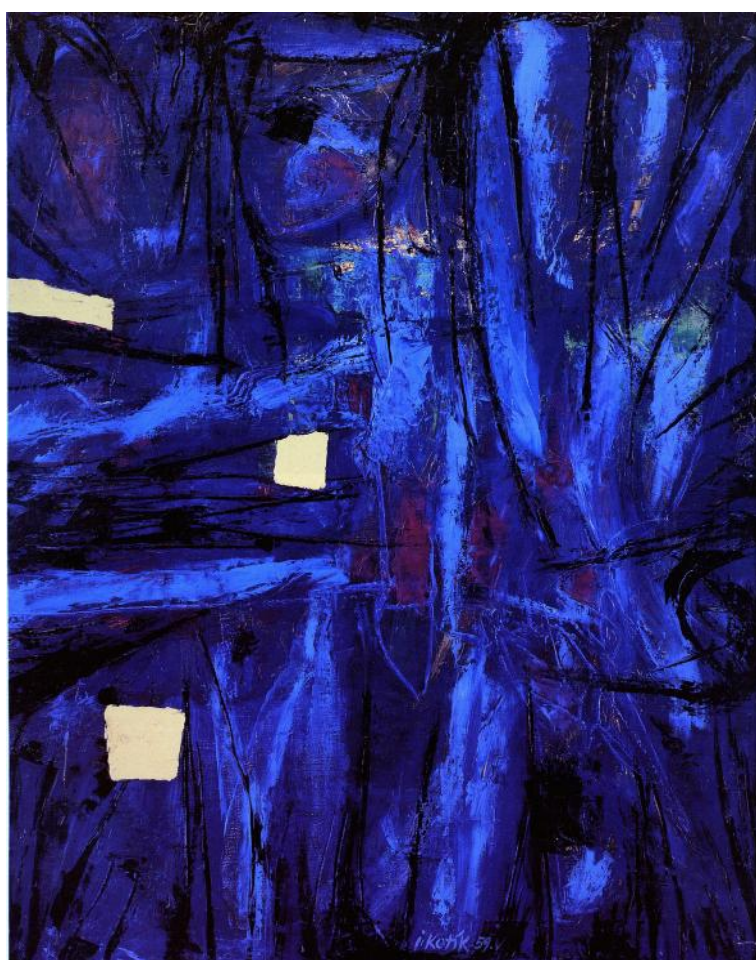
3. **Jan Kotík:** Konfigurace, 1956, akvarel, kvaš na papře, 21×30,55 cm. Museum of Modern art v Albě



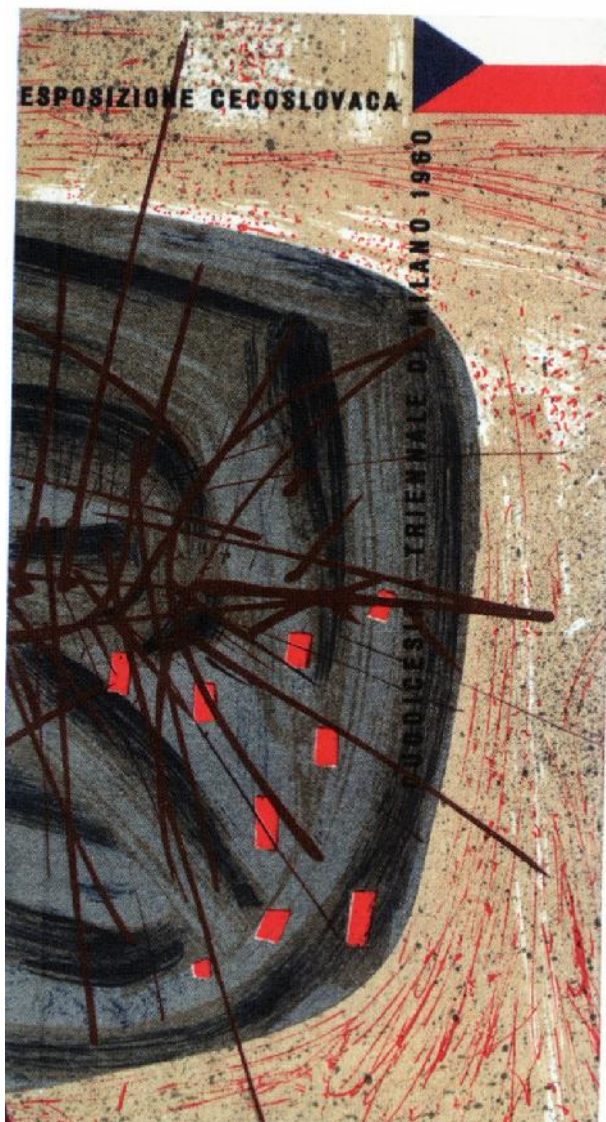
4. **Jan Kotík:** vitráž pro výstavní pavilon na EXPU v Bruselu, 1958.



5. **Jan Kotík:** Bez názvu, 1959, olej na plátně, 89,5×116,5 cm, Galerie Jirí Švestka



6. **Jan Kotík:** Malba, 1959, olej na plátně



7. **Jan Kotík**: knižní obálka k *Duodicesima triennale di milano*, 1960.



8. **Jan Kotík**: *Verše*, 1959; *O tom*, 1962, tisk na kůži



9. **Jiří Balcar:** Dekret I., 1961, ČMVU, olej na plátně.



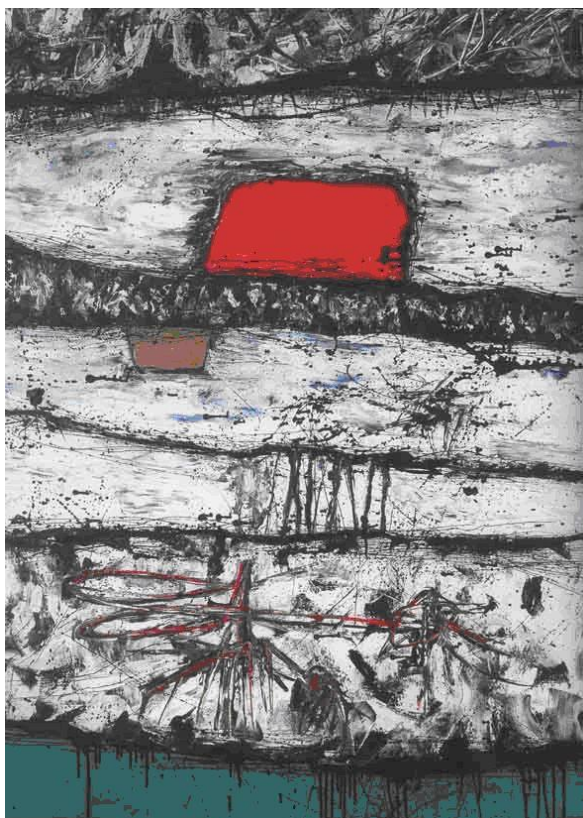
10. **Autor:** počítadlo-zpěvník, 1961, 100x81 cm, DOPLNIT



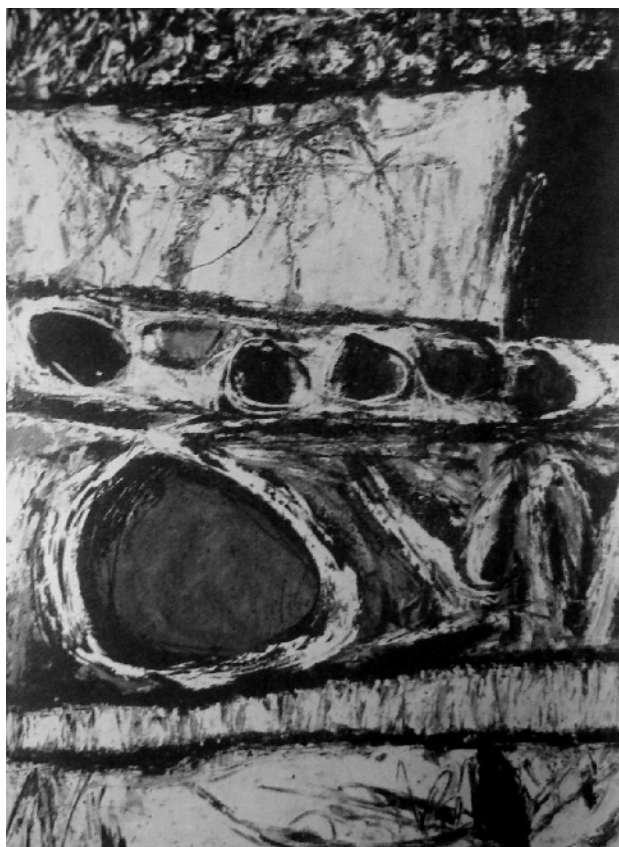
11. **Jan Kotík:** Formulář, 1962, olej na plátně, 116×97 cm. Liberec.



12. **Autor:** Písmo, 1962-63



13. **Jan Kotík:** Červené pole, 1961, olej na plátně.



14. **Jan Kotík:** Řádkování, 1960.



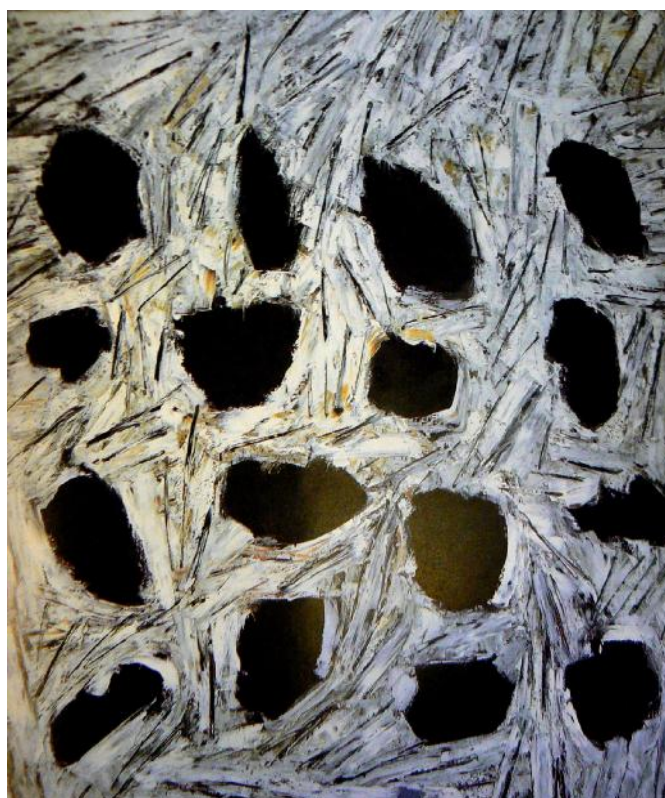
15. **Asger Jorn**: Dopis synovi, 1956-57, 13×19 cm.



16. **Jan Kotík**: Malba, 1962, olej na plátně, 146×120 cm. Soukromá sbírka



17. **Jan Kotík**: Malba II., 1962, olej na plátně, 153×120 cm, Galerie Cheb.



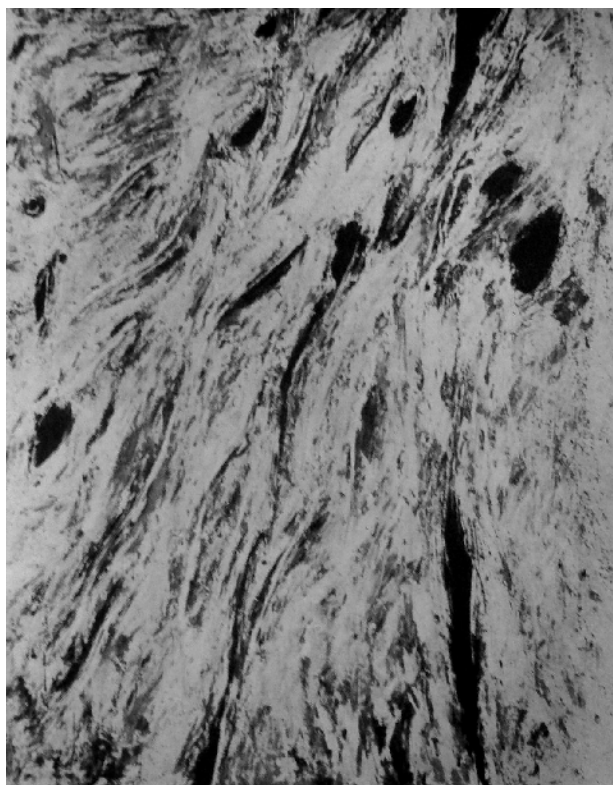
18. **Jan Kotík**: Malba, 1962, olej na plátně, 146×120cm, soukromá sbírka.



19. **Jan Kotík:** Rastr, 1962, olej na plátně, 114×130 cm.



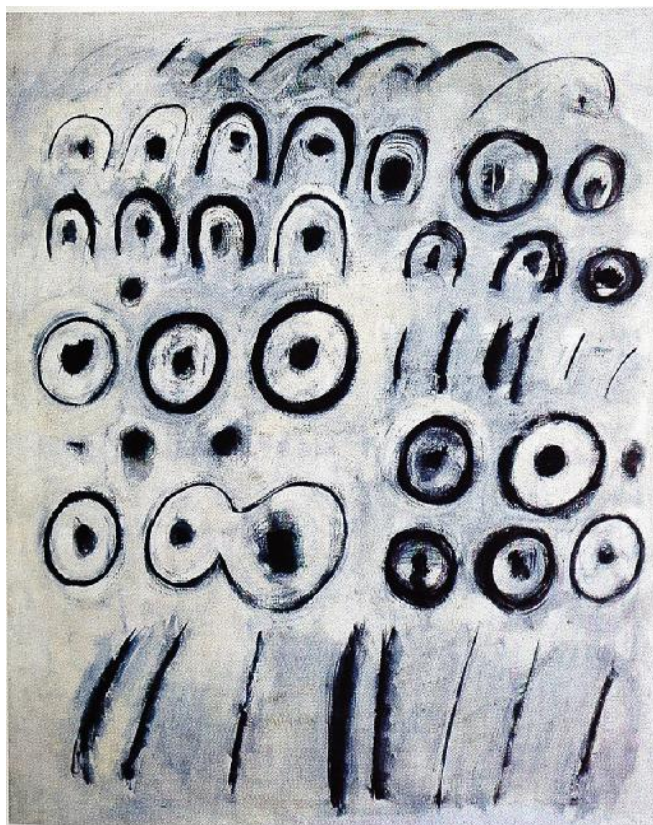
20. **Jackson Pollock:** Hledání, 1955, olej, email, plátno, 146×228,6 cm, soukromý majetek.



21. **Jan Kotík:** Rastr 2, 1962, olej, 130×114 cm.



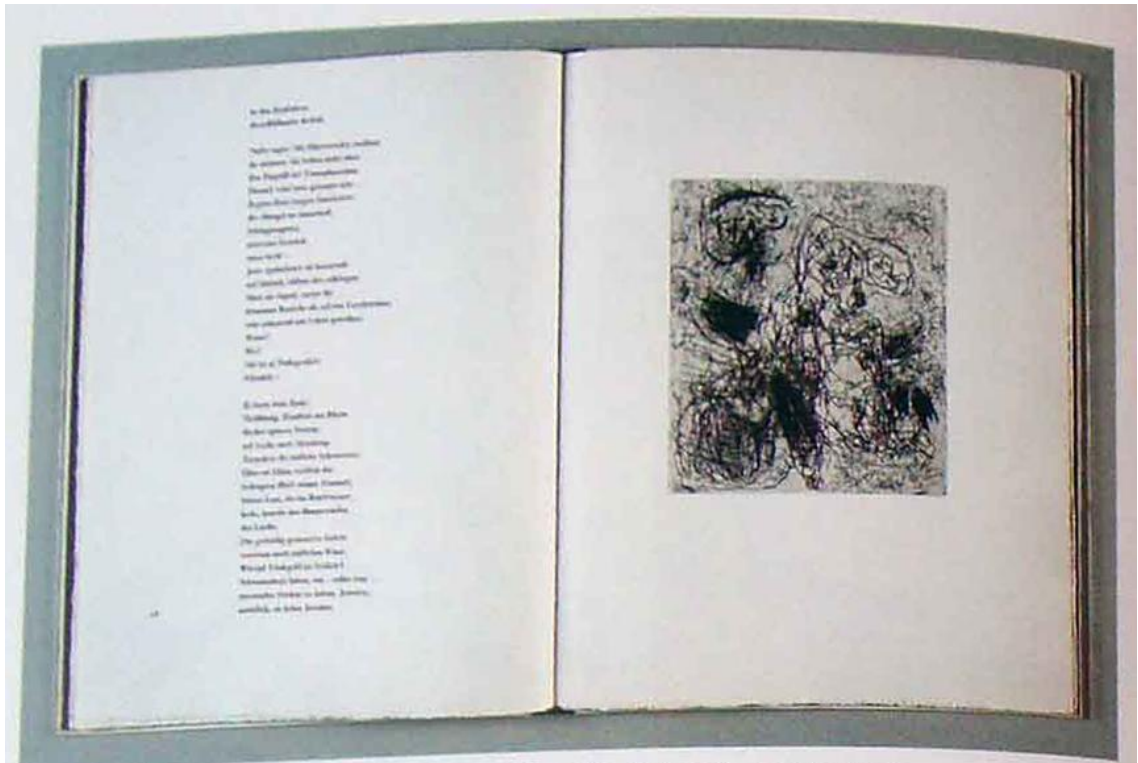
22. **Jan Kotík:** Plocha, 1961, olej na plátně, 130×114. Liberec.



23. **Václav Boštík**: Rytmické členění (Černá a bílá), 1962, olej na plátně, Národní galerie.



24. **Jan Kotík**: Herakleitos, 1962, olejna plátně. ČMVU.



25. **Asger Jorn:** pagina con incisione dal libro *Friedbof de Maulwürfe*, 1959.



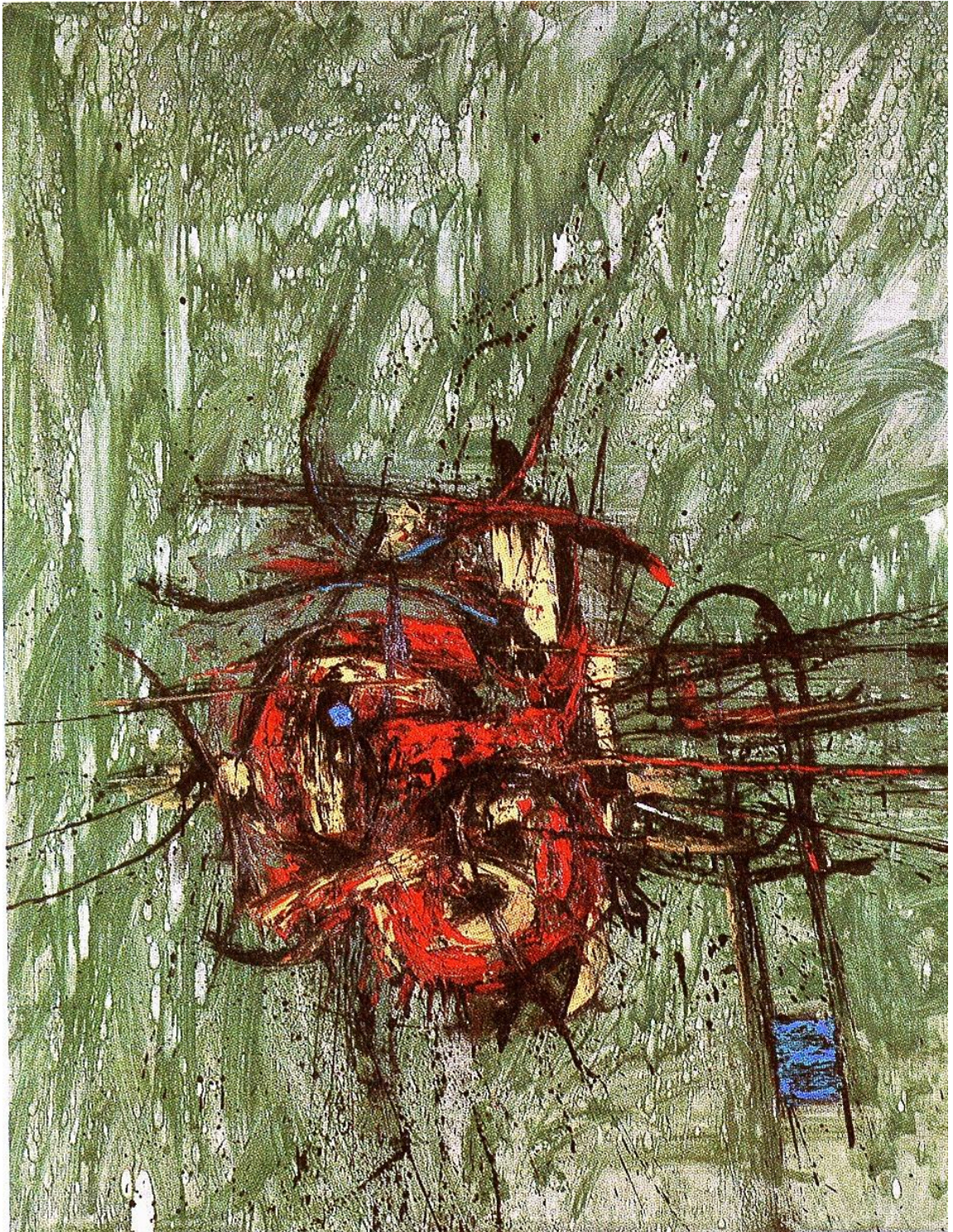
26. **Karel Appel:** *Hlavy v bouři*, 1958.



27. **Jan Kotík**: Antarktida, 1959, tuš, pero, štětec na papíře, 21×29 cm, ČMVU.



28. **Jan Kotík**: Antarktida, 1960, olej, strukturální malba (olej) na plátně, 130×162 cm, ČMVU.



29. **Jan Kotík:** Kompozice II., 1963, olej na plátně.



30. Asger Jorn s manifestem



31. Experimentální laborař



32. Kotíkovo dílo na keramickém sympoziu



33. Asger Jorn: Senza titolo, acrilico su carta, 122×161 cm, Coll. privata, Torino.



34. **Jan Kotík:** Konfigurace, 1957, kombinovaná technika, lept, 21,6×15,6 cm, ČMVU.



35. **Jan Kotík:** Figura, 1957, litografie, 42×11 cm, AGH.



36. **Jan Kotík:** Beniamino l'uomo di ferro, 1956, china su carta, 20×30 cm, Coll. privata, Torino.



37. **Jan Kotík:** Postava v plném slunci, 1956, olej na plátně, 44×66 cm. Oblastní galerie v Jihlavě.



38. **Jan Kotík:** Medvídek Teddy, 1959



39. **Jan Kotík**:, Hlava krále, 1959, olej na plátně



40. **Jan Kotík**: Malba, 1960, olej na sololitu, 66,5×145,5 cm



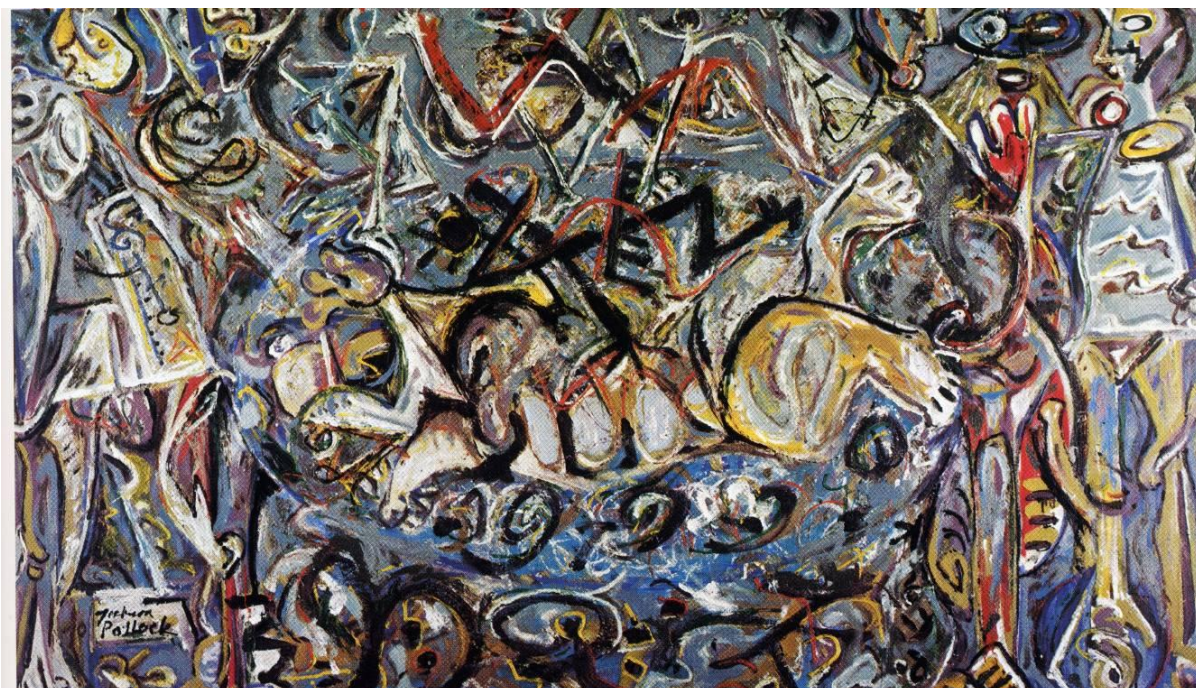
41. **Asger Jorn:** Untitled - Bez názvu, 1956- 57



42. **Asger Jorn:** Ztráta středu, 1958, olej, plátno, 114×146 cm. Gent mus van hadendaagse kunst



43. **Jan Kotík:** Malba, 1958, olej, plátno.



44. **Jackson Pollock:** Pásifaé, 1943